

TAMPEREEN YLIOPISTO

Suvi Hyvärinen

TEKIJÄN LEIMA JOURNALISTISESSA KUVASSA

Valokuvaaja Hannes Heikuran käsialan muodostuminen
Helsingin Sanomissa vuosina 1984-2010

Tiedotusopin pro gradu -tutkielma
Toukokuu 2014

Lehtikuvistaan useasti palkittu valokuvaaja Hannes Heikura työskenteli Helsingin Sanomille yli 20 vuoden ajan. Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen, kuinka omintakeisesta tyylistään tunnetun Heikuran käsiala muodostui. Mitä persoonallisia tunnuspiirteitä on löydetävissä Heikuran valokuvista? Mitkä piirteet toistuvat ja vahvistuvat ajan myötä? Kuinka Heikura onnistui ylläpitämään omaa tyyliään ulkoisista vaatimuksista huolimatta?

Tavoitteeni pro gradu -tutkielmassani on transponoida alunperin elokuvatutkimukseen suunnattu auteur-teoria kuvajournalismin kentälle. Vaikka tarkastelen yksinään Heikuran kädenjälkeä tässä tutkielmassa, tarkoitukseni ei kuitenkaan ole kokonaan unohtaa muiden tekijöiden tärkeyttä. Ranskassa 1950-luvulla syntynyt yksilöllistä tekijyyttä korostava auteur-teoria puhui elokuvaohjaajien luovan vision ja kontrollin puolesta. Tuotannon sosiologia taas korostaa kollektiivisen tekijyys -käsitteen, työrutiinien ja olosuhteiden kartoittamisen tärkeyttä. Tutkimukseni edustaa siis jälkistrukturalistista tekijyystutkimusta ja tutkimussuuntaukseltaan liikkuu auterismin sekä tuotannon sosiologian välimaastossa.

Tutkimukseni aineisto koostuu Helsingin Sanomissa julkaistuista valokuvista ja kolmesta tutkimushaastattelusta. Tarkastelen Heikuran kuvia niin 1980-, 1990- kuin 2000-luvultakin. Oma tutkimukseni edustaa laadullista tapaustutkimusta ja metodeinani ovat aineiston lähiluku ja kuva-analyysi sekä teemahaastattelu. Vastatakseni paremmin tutkimuskysymyksiini haastattelin Heikuran itsensä lisäksi kahta hänen kanssaan työskennellyttä Helsingin Sanomien toimitussihteeriä: jo eläkkeellä olevaa Timo Vuorta ja edelleen Helsingin Sanomissa työskentelevää Hannu Salmea.

Aineisto osoitti, että Heikuran käsialaa on läpi hänen HS-uransa kuvanneet tietyt ominaisuudet, kuten silmänselkeydeltä kuvaaminen, katokuvaajan, eli ulkopuolisen tarkkailijan rooli ja luonnonvalon käyttö. Ajan myötä nämä kuvaajalle tyypilliset tunnuspiirteet vahvistuivat. Lehden taittoa tarkastelemalla selvisi, että pikkuhiljaa myös Heikuran kuvien määrä ja koko kasvoi sekä sijoittelu parani. Vaatimattomasta kesäkuvaajasta kasvoi vuosien saatossa Helsingin Sanomien luottokuvaaja. Toisaalta kuva-analyysini osoitti myös sen, että joukossa on aina kuvia, joissa ei näy Heikuran omaperäinen kädenjälki. Eräät ominaisuudet, kuten kuvien pelkistäminen ja reunojen vahva tummentaminen, Heikura omaksui vähitellen uransa edetessä.

Haastatteluista paljastui, että Heikuran nuoruudessa suorittamat elokuvausopinnot vaikuttivat suuresti hänen työskentelyyn myöhemmin lehtikuvaajana. Heikura oppi muun muassa näkemään kuvaustilanteet kaarina ja inspiroitui film noir -elokuvien valaistuksesta. Phillippe D. Mather (2013) on tutkinut Stanley Kubrickin aiempaa uraa kuvajournalistina. Tarkastelemalla sekä Kubrickin valokuvia että elokuvia, Mather osoittaa, että työskennellessään Look-aikakauslehdessä hän omaksui visuaalisia ja kerronnallisia piirteitä, joita on jäljitettävissä hänen myöhemmin ohjaamista elokuvistaan. Heikuran työuran kehityskaari on päinvastainen kuin Kubrickin, mutta molempien uria yhdistää vuoropuhelu elokuvan ja kuvajournalismin välillä.

Lopulta niin Heikuran omat kuin Helsingin Sanomienkin ambitiot vaikuttivat kuvaajan käsialan muotoutumiseen. Työskennellessään Helsingin Sanomissa Heikura pyrki pitämään kontrollin omasta työstään siinä määrin, kuin pystyi. Vaikka Heikura kuvasi ja teki kuvavalinnan mieluiten yksin, oli hän kuitenkin lopulta osa suurempaa tiimiä, jonka toiveet Heikuran tuli myös ottaa huomioon.

Asiasanat: tekijyys, tekijä, käsiala, kädenjälki, kuvajournalismi, elokuvatutkimus, auteur-teoria.

Sisällysluettelo

| | |
|--|----|
| 1. Johdanto..... | 1 |
| 1.1. Lähtökohdat..... | 1 |
| 1.2. Tutkimuskysymys..... | 2 |
| 1.3. Aiemmat tutkimukset..... | 3 |
| 1.4. Oman tutkimuksen paikka..... | 6 |
| 2. Keskeiset käsitteet..... | 7 |
| 2.1. Auteur..... | 7 |
| 2.2. Kollektiivinen tekijyys..... | 11 |
| 2.3. Mise-en-scene..... | 13 |
| 3. Auteur-teoria..... | 14 |
| 3.1. Synty ja pääperiaatteet..... | 15 |
| 3.2. Kritiikki..... | 18 |
| 3.3. Oma näkemykseni..... | 20 |
| 3.4. Auteur-teorian transponointi kuvajournalistiseen kontekstiin..... | 21 |
| 4. Aineisto ja menetelmät..... | 24 |
| 4.1. Aineiston valinta ja rajaus..... | 25 |
| 4.2. Lehtikuvat ja taitto..... | 28 |
| 5. Hannes Heikuran kuvaajakausi-analyysi..... | 32 |
| 5.1. Kesäkuvaaja 1984 – 1991..... | 32 |
| 5.1.1. Kesä 1984..... | 33 |
| 5.1.2. Kesä 1985..... | 35 |
| 5.1.3. Kesä 1990..... | 38 |
| 5.1.4. Yleisurheilun EM-kisat 1990..... | 39 |
| 5.2. Ympärivuotinen vapaakuvaaja 1992 – 1996..... | 40 |
| 5.2.1. Yleisurheilun EM-kisat 1994..... | 40 |

| | |
|---|----|
| 5.2.2. Ulkomaan reportaasit: Venäjä 1993 ja Kiina 1995..... | 42 |
| 5.2.3. Kesät 1994, 1995 ja 1996..... | 45 |
| 5.3. Vakituinen lehtikuvaaja 1997 – 2010..... | 47 |
| 5.3.1. Yleisurheilun MM-kisat 2005..... | 47 |
| 5.3.2. Ulkomaan reportaasit: Iran 2006 ja Afganistan 2007..... | 50 |
| 5.3.3. Toukokuut 2000, 2005 ja 2010..... | 52 |
| 5.4. Pohdintoja kuva-analyysistä..... | 53 |
| 6. Haastattelut..... | 59 |
| 6.1. Lähtökohdat: Tuotannon sosiologinen näkökulma..... | 59 |
| 6.1.1. Taustaa: Elokuvausta ja valokuvausta..... | 64 |
| 6.1.2. Työskentely: Kesäkuvaajasta luottokuvaajaksi..... | 66 |
| 6.1.3. Kontrolli: Yhden kuvan tekniikka ja jälkikäsitteily..... | 70 |
| 6.1.4. Yhteistyö: Yksin tai tiiviisti toimitussihteerin kanssa..... | 72 |
| 6.2. Haastatteluiden jälkeistä reflektiota..... | 76 |
| 7. Yhteenveto ja johtopäätökset..... | 78 |
| Lähteet..... | 85 |
| Liitteet..... | 88 |

1. Johdanto

1.1. Lähtökohdat

Tutkin lopputyössäni kuvajournalisti Hannes Heikuran valokuvia tekijyyden näkökulmasta. Heikura on tunnettu omintakeisesta ja tinkimättömästä tyylistään. Tavoitteenani on tarkastella Heikuran visuaalista käsialaa, eli tekijän leimaa auteur-teorian valossa. Tutkin, miten Heikuran persoonallinen käsiala on syntynyt kartoittamalla hänen töidensä tunnuspiirteitä.

Jo elokuvausta opiskellessani minua kiinnosti tekijyys ja pohdin paljon eri ohjaajien tekemiä teknillisiä valintoja kuvakerronnan vahvistamiseksi. Elokuvaohjaajat, joiden elokuvaan kiinnyn, olivat juuri niitä, jotka mielestäni erottuivat vahvalla ja usein kokeilunhaluisella visuaalisella käsialallaan. Samaan johtopäätöksen olen päätenyt seurattessani eri valokuvaajien töitä. Nyt minua kiinnostaakin tarkastella tekijä- ja tekijyyskäsitteitä dokumentaarisen valokuvauksen parissa. Haluan myös testata, kuinka pystyn soveltamaan myöskin elokuvakritiikkinä tunnettua auteur-teoriaa visuaalisen journalismin kentällä.

Lisääntynyt valokuvien ja valokuvaajien määrä tekee aiheesta ajankohtaisen. Kilpailu alalla on kovaa ja hyviä kuvaajia on paljon. Jokainen haluaa olla omien valokuvien tekijä, *auteur*, ja omaa persoonallista tyyliä myös vaaditaan, jotta erottuu lukuisista muista taitavista valokuvaajista. En ole kuitenkaan törmännyt tutkimukseen, joka lähestyisi kuvajournalismia tekijän tai varsinkaan auteur-teorian kautta. Arvostettu ja useasti palkittu pitkänlinjan suomalainen kuvajournalisti Hannes Heikura on mielestäni oiva esimerkki, kun puhutaan tekijyydestä kuvajournalismissa.

1.2. Tutkimuskysymys

Lähtöoletukseni on, että Heikuran visuaalinen käsiala, auteur-teorian mukaan tekijän leima, muotoutui hänen työskennellessään Helsingin Sanomissa. Tämä kädenjälki, tai edes jotain piirteitä siitä, on tunnistettavissa Heikuran valokuvista kolmen vuosikymmenen ajalta. Hypoteesiini kuuluu myös se, että Heikura saavutti toimituksessa aseman, jossa hän pystyi kontrolloimaan ja ylläpitämään käsialaansa.

Tutkin siis Heikuran ottamia valokuvia kolmen vuosikymmenen ajalta, joina hän työskenteli Helsingin Sanomille ja niitä tarkastelemalla tarkoitukseni on selvittää:

- 1) Kuinka Heikuran yksilöllinen tekijän leima syntyi? Mitä persoonallisia tunnuspiirteitä on löydettävissä, ja mitkä piirteet toistuvat sekä vahvistuvat ajan myötä?
- 2) Miten Heikura onnistui ylläpitämään omaa tyyliään työskennellessään Helsingin Sanomien lehtikuvaajana, ulkoisista vaatimuksista ja toivomuksista huolimatta?

Ensisijaisesti tarkastelen tutkielmassani Heikuran valokuvia, mutta tahdon huomioida myös kuvien taiton. Millainen merkitys kuvilla on juttukokonaisuudessa? Editoinnin rooli on ratkaiseva kuvien valinnan ja rajauksen suhteen. Kuvien taittoa tarkkailemalla tavoitteenani on siis myös selvittää, kuinka Helsingin Sanomat hyödynsi Heikuran käsialaa sekä vastata kysymykseen, miten Heikuran kuvien rooli muuttui vuosien saatossa.

Samalla tulen väistämättä pohtineeksi myös sitä, mistä tai kenestä puhutaan, kun puhutaan tekijästä, mikä merkitys yksilöllisellä tekijyydellä on tänäpäivänä (suomalaisessa) kuvajournalismissa ja mitkä ovat tekijyyden haasteet.

1.3. Aiemmat tutkimukset

Tekijää ja tekijyyttä on tutkittu aiemmin paljon etenkin elokuvatutkimuksen, taidehistorian ja kirjallisuudentutkimuksen parissa, mutta kuvajournalismin kentällä en ole törmännyt tutkimuksiin, joissa suoranaisesti käsiteltäisiin tekijyyden problematiikkaa.

Rakenteellisesti lähinnä omaa tutkimustani on Sanna Eskelisen pro gradu -tutkielma *Pauli Laalon Saana: Valokuvaaja Pauli Laalon kuvaajaidentiteetti* (2008), jossa Eskelinen tutkii valokuvaaja Pauli Laalon kuvaajaidentiteettiä ja muuttumista kuvaajana kahden vuosikymmenen ajalta. Laalon valokuvien tarkan lähiluvun ja kuva-analyysin sekä Stuart Hallin identiteettimääritelmien pohjalta Eskelinen tulkitsee Laalon kuvaajaidentiteettiä. Metodina Eskelinen käyttää sovellettua, alunperin taidehistorialliseen tutkimukseen kehitettyä panofskyalaista ikonologiaa. Itse sovellan tutkimuksessani elokuvatutkimukseen kehitettyä auteur-teoriaa. Tutkielmassaan Eskelinen kuljettaa Laalon elämänvaiheita kuva-analyysin rinnalla, itselläni ei ole tarkoitus tehdä elämäkerrallista tutkimusta Heikurasta, vaan keskittyä ensisijaisesti hänen käsialan muodostumisen tutkimiseen. Tietysti aineiston esittelyn sekä analyysini ohessa tulen selvittämään ja pohtimaan Heikuran elämänvaiheita, mutta nämä liittyvät urakehitykseen ja työhön.

Myöskään auteur-teoriaa ei tietojeni mukaan ole aikaisemmin käytetty kuvajournalistisen tutkimuksen teoreettisena viitekehyksenä. Itse auteur-teoriaa on tutkittu paljon, kuten esimerkkinä Tuula Anneli Railon pro gradu -tutkielma Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksenlaitokselta *Tekijän problematiikka: ohjaaja elokuvan tekijänä ranskalaisessa auteurpolitiikassa* (2000). Auteur-teorian perusteellisen tarkastelun lisäksi Railo tuo tekijänkeskeisen ajatustavan lähemmäksi nykypäivää gradussaan pohtien kysymyksiä, kuten esimerkiksi: miten teorian kehittämää metodologista välineistöä on mahdollista hyödyntää ja kehittää edelleen? Auteur-teorian suhde tekijän esilletuomiseen on muuttunut ajan kuluessa, mitä siitä on jäljellä nykyään? Koen Railon teoreettisen tutkielman hyvin informatiivisena ja paljon ajatuksia herättävänä lähteenä omalle tutkimukselleni.

Pro gradu -tutkielmassaan *Authorship in Transnational Cinema: Pedro Almodovar, Wong Kar-Wai and The Star-Auteur* (2007) Vanna Sann tutkii tekijyyttä auteur-teorian valossa niin espanjalaisen ohjaajan Pedro Almodovarin kuin hongkonglaisen Wong Kar-Wai'n elokuvissa. Vertaamalla kahden, hyvin omantakeisesta elokuvallisesta tyylistä tunnetun, ohjaajan elokuvien avainkohtauksia toisiinsa, Sann etsii vastauksia kysymyksiin, kuten: Miten Almodovarin ja Kar-Wai'n tekijän leima eroaa toisistaan? Millaisia tekijyyden vaatimuksia on heidän elokuvissaan havaittavissa? Millaisia tarkennuksia on alkuperäiseen auteur-teoriaan tehtävä, jotta se selittää heidän elokuviensa populaarin vetovoiman? Kiinnostavaa on, kuinka Sann tuo tutkimuksessaan auteur-teorian nykypäivään huomioiden elokuvateollisuuden muuttuneen luonteen. Sann nimeää uuden käsitteen *star-auteurism*, viitaten uuteen auterismin muotoon eli siihen, kuinka tekijä on itse yhtälailla tuote kuin työn tuottajakin (Sann 2007, 13). Sann'n väite on, että nykyään ollakseen auteur, täytyy ohjaajan myös olla tähti, ja että yksilöllinen tekijyys on usein vain kaupallinen strategia. Tunnistettava tekijän leima on siis myös kaupallinen brändi (Sann 2007, 14-15).

Tärkeäksi kirjalliseksi lähteeksi osoittautui myös niin tekijyystutkimuksen eri suuntauksia läpikäyvä kuin eri tutkijoiden elokuvatutkimuksia sisältävä teos *Authorship and Film* (Ks. Staiger, 2003). Artikkeleissaan tutkijat esittelevät amerikkalaisen elokuvateollisuuden henkilöitä, ohjaajia sekä tuottajia, jotka onnistuivat jättämään työhönsä, usein kovan ponnistelun jälkeen, oman visuaalisen tai temaattisen kädenjäljen. Vaikka kaikki esseet edustavat jälkistrukturalistista tekijyystutkimusta, on niiden lähestymistavoissa suuri variaatio. Kirja peräänkuuluttaakin tutkimusta, jossa yhdistyy useampi kuin yksi teoreettinen tai metodologinen suuntaus. Auteur-teoriaan perustuva tekijyystutkimussuuntaus *auteurismi* ei välttämättä yksinään anna tarpeeksi "totuudenmukaisia" tutkimustuloksia, sillä ainoastaan siihen nojaamalla saatetaan keskittyä liikaa vain yhteen tekijään. Tällöin unohdetaan huomioida mahdolliset muut työyhteisön jäsenet, eikä tarkastella tarpeeksi kollektiivisen työn olosuhteita tai sen vaikutusta. Staiger (2003, 39) toteaa kuitenkin, että onneksi nykypäivänä tutkijat ovat tietoisia tästä auteurismin vaarasta ja osaavat välttää tekijän liiallista

ylistystä neroksi romantiikan henkeen. Hedelmällisempi lähtökohta on sijoittaa tekijä kontekstiinsa ja tarkastella työn synnyn eli tuotannon olosuhteita.

Perinteinen tuotannontutkimus, jossa tarkkaillaan työyhteisöä ja tekijöitä ensisijaisesti työntekijöinä osana suurempaa kollektiivia, poikkeaa tietysti suuresti omista tutkimuslähtökohdistani. Jenni Mäenpään pro gradu -tutkielma *Kuvan tekijät – Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa* (2006) on oiva esimerkki tuotannon tutkimuksesta. Mäenpään tutkielma sijoittuu visuaalisen kulttuurin mikrotasolle, sillä hän kuvailee työprosessia yhden tapausesimerkin kautta. Tutkielman aineisto koostuu teemahaastatteluista, joihin osallistui niin sanomalehti Pohjalaisen kuvaajia, toimittajia kuin päälliköitäkin. Mäenpää hahmottaa tutkielmassaan journalistisia käytäntöjä, jotka vaikuttavat alan ammattilaisten tapaan tuottaa kuvia julkisuuteen. Omaa tutkielmaani ajatellen Mäenpään tutkimus on ollut minulle erinomainen lähde kartoittaakseni paremmin lehtikuvaajien yleisiä työtapoja. Helsingin Sanomien kuvajournalistiset käytännöt saattavat tietysti poiketa paljon Pohjalaisen työprosessista, mutta tutkimus antaa minulle jonkinlaista osviittaa siitä, millaista lehtikuvien tuottaminen mikrotasolla voi olla. Mäenpään lähtöoletus on, että koska kuvajournalismia tuotetaan aina yhteistyössä, ei yksittäisillä kuvaajilla tai kuvatoimittajilla ole juuri valtaa. Oma hypoteesini on päinvastainen, uskon, että Heikuralla on ainakin HS-uransa loppuvaiheessa ollut valta ja kontrolli kuvistaan niin niiden tuottamis- kuin valintavaiheessakin.

Ehdottomasti tärkeimmäksi ja inspiroivammaksi kirjalliseksi lähteeksi osoittautui Phillippe D. Mather'n (2013) tuore tekijyydentutkimus *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*, jossa Mather tutkii elokuvajaohjaajana tunnetun Kubrickin työskentelyä ja kehitystä kuvajournalistina Look-aikakauslehdessä vuosina 1945-1950. Tarkastelemalla yksityiskohtaisesti Look-lehden työprosesseja ja Kubrickin valokuvia, Mather tutkii, millainen vaikutus lehdellä oli Kubrickin myöhempään kehitykseen elokuvaohjaajana.

Mather keskittyy erityisesti kuvaesseyisiin ja osoittaa, että Kubrick ammensi niistä vaikutteita sekä visuaaliseen käsialaansa että tarinan kerrontaan, ja että näitä piirteitä on jäljitettävissä hänen myöhemmin ohjaamista elokuvistaan. Mather tunnustaa Kubrickin auteuriksi, mutta tutkimuksen lähestymistapa tekijyyteen on tuotannon sosiologia, johon Staiger juuri yllä nuoria elokuvatutkijoita kannustaa. Mather kokee tuotannon sosiologian hedelmälliseksi lähestymistavaksi tekijyyden tutkimiseen, koska se korostaa kollektiivista tekijyyttä sekä työrutiinien sekä olosuhteiden kartoittamista tekijyyttä tutkittaessa. Tutkimuksen lähtökohtana on siis ajatus, että Kubrick tekijänä ja luovana persoonana on kulttuuriseen ja historialliseen sidotun prosessin tulos.

1.4. Oman tutkimuksen paikka

Oma tutkimukseni edustaa jälkistrukturalistista tekijyytutkimusta ja tutkimussuuntaukseltaan se liikkuu auterismin sekä tuotannon sosiologian välimaastossa. Kandidaatintutkielmassani tarkastelin ohjaaja Spike Leen visuaalista käsialaa puhtaasti auterismin pohjalta. Vaikka pro gradu -tutkielmani kantava teoreettinen voima kumpuaa edelleen auteur-teorista ja koen alunperin ranskalaisen politiikan yhä tärkeäksi viitekehyykseksi tekijän ja tekijyyden tutkimukselle, tahdon sen lisäksi hyödyntää muiden tutkimussuuntauksien työkaluja tutkielmassani. Välttääkseni kuitenkin romanttisen tekijäkäsityksen ansaa, eli Heikuran ylistämistä taiteilijaneroksi, tahdon huomioida analyysivaiheessa ja loppupohdinnassa myös työyhteisön ja tuotannon olosuhteita. Mitkä seikat HS-toimituksessa vaikuttivat Heikuran työskentelyyn, asemaan sekä käsialan muodostumiseen?

2. Keskeiset käsitteet

Tutkimukseni keskeisimpiä käsitteitä ovat auteur eli tekijä sekä tekijyys. Tärkeä käsite on lisäksi mise-en-scene. Gradussani tarkastelen aineistoani pääasiallisesti näiden käsitteiden valossa.

2.1. Auteur

Tekijäkäsitteen synnystä ja historiasta on kirjoitettu paljon etenkin taiteen- ja kirjallisuudentutkimuksen parissa. Itse tukeudun käsitteen avaamisessa pääasiallisesti kirjallisuudentutkijoiden Kaisa Kurikan sekä Andrew Bennett'n teksteihin.

Ranskankielinen sana auteur tarkoittaa ”kirjailijaa, alkuunpanijaa, luoja, tekijää” (Railo 2000, 12). Kirjassa *Tekijyyden Tekstit* Kaisa Kurikka (2006, 16) toteaa, että suomenkielinen nimitys tekijälle ei sisällä sellaisia autoritäärisyyden ja auktoriteetin merkityksiä, joita latinaan pohjaavat kielet sisältävät. Toisin kuin suomenkielinen sana ”tekijä”, ovat niin ranskankielinen “auteur” kuin englannin “author” etymologisesti hyvin paljastavia. “Author” käsitteen takana on keskiaikainen “auctor”, mikä viittaa henkilöön, joka suorittaa tekstin kautta ja avulla jotakin, mikä on häntä ennen olemassa. Kantasanoja ”auctor”-sanalle löytyy latinasta ainakin kaksi: verbi “augere” (kasvaa, lisääntyä), joka viittaa kasvimaailmaan ja lisääntymiseen, sekä verbi “agere” (toimia, suorittaa), joka lähenee kantasana suomenkielisen nimetyksen tekijän merkityksiä. Tekijän hegemonisuuteen viittaavat kreikankielinen kantasana “autentim” (auktoriteetti, autenttisuus) ja latinan “auctoritas”, joihin sisältyy keksimisen, alulle panemisen ja tuottamisen sekä omistusoikeuden, myymisen ja julkisuuden merkityksiä liitettynä jatkuvuuteen ja jatkuvuuden takeeseen. (emt.)

Keskiajan käsitys tekijästä eroaa olennaisesti modernista tekijäkäsitteestä. Bennett (2005, 39) kirjoittaa, että auctor käsitettiin kirjoittajana ja auktoriteettina, joka sai valtansa Jumalalta. Toisin

kuin nykyajan personalisoidut yksilötekijät, keskiajalla melkein poikkeuksetta kaikki auctorit olivat anonyymejä henkilöitä (Bennett 2005, 40). Jos tekijän nimi mainittiin, se ei niinkään viitannut empiiriseen ihmiseen vaan oli tae uskonnollisesta auktoriteetista. Keskiajalla tekijä oli siis ensisijaisesti Jumalan hengen välittäjä, eikä ihmisellä ollut valtaa tuottaa mitään alkuperäistä tai ilmaista omia, subjektiivisia näkemyksiään. Kaikki syntyi Jumalan luovuudesta. (Kurikka 2006, 21-22.)

Moderni näkemys tekijyydestä alkoi muodostua painokoneen keksimisen myötä 1400-luvun lopulla ja myöhäisrenesanssista lähtien tekijä alkoi olla nimettävissä oleva yksilö (Kurikka 2006, 18). Myös käsitys tekijänoikeudesta mahdollistui vasta painotekniikan kehittyessä. Painotekniikkakulttuuri synnytti siis ne romantiikan aikana kiteytyneet ja nykyisinkin voimakkaasti elävät näkemykset luovuudesta ja alkuperäisyydestä, joilla yksittäinen teos ja sen tekijä erotettiin toisista teoksista ja tekijöistä. (emt.)

Romantiikan aikana 1700-luvulla mielikuvitus alkoi ilmestyä tekijäpuheeseen. Siitä lähtien aina tähän päivään asti on tekijästä puhuttaessa korostunut mielikuvituksen ja luovan voiman merkitys.

Käsitys tekijän mielestä muuttui ja inspiraatio nähtiin sisäisenä, yksilöllisenä toimintana.

Alkuperäisen ja luovan mielikuvituksen katsottiin syntyvän tekijän omasta mielestä. (Kurikka 2006, 23-24.) Romanttiseen tekijäkäsitykseen sisältyy myös oletus tekijän täydestä kontrollista työhönsä (Bennett 2005, 7). Auteur-teorian voikin siis todeta kumpuavan yksilökeskeisestä romantiikan ajan tekijäkäsityksestä.

Elovirta ja Lukkarinen (1998, 47) kirjoittavat, että myös perinteisessä taiteentutkimuksessa humanistiset tutkijat ja erityisesti elämäkertatutkijat, ovat lähteneet romantisesta ajatuksesta, että tekijän työ on ilmaus hänen persoonallisuudestaan. Näin ollen modernissa

taidehistoriankirjoituksessa tehtyjen tulkintojen oikeellisuus ja tieteellinen totuus kiinnitetään tekijän tarkoitusperiin, intentioihin. (emt.)

1900-luvun puolivälissä moderni yksilökeskeinen tekijäkäsitys kohtasi paljon kritiikkiä.

Pentikäinen (2008, 9) kertoo, että jo ”1940-luvulle tultaessa etenkin kirjallisuustieteissä tehtiin selkeä ero tekijän ja tekstin merkityksen välille”. Pian sen jälkeen uusi näkemys levisi ja vaikutti muidenkin taiteenlajien tutkimukseen (emt). Niin Seppänen (2005, 65) kuin Elovirta ja Lukkarinenkin (1998, 47) kirjoittavat, että merkittävimmät käännekohdat postmodernin tekijäkäsityksen syntyyn tapahtuivat 1960-luvun lopulla julkaistujen jälkistrukturalististen artikkelien, Barthesin *Tekijän kuolema* ([1967] Ks. Barthes, 1993) ja Foucaultin *Mikä tekijä on?* ([1968] Ks. Foucault, 2006) myötä. Keskeinen ajatus oli, että tekijällä ei ole ylivaltaa tekstinsä tai teoksensa merkityksiin. Barthesin mukaan tekstin merkitys muodostuu vasta tekstiä lukiessa. Lukija on siis teoksen merkitysten kantaja, ei tekijä. Foucault puolestaan piti tärkeänä sen tiedostamista, että tekijän aikomukset eivät ole yksiselitteinen asia tekijälle eikä tulkitsijalle, sillä ne ”ovat aina suhteessa siihen vallan ja kulttuuristen merkitysten verkostoon, jossa tekijä itse on muotoutunut.” (Elovirta ja Lukkarinen 1998, 47.)

Vaikka Barthes ja Foucault molemmat kyseenalaistivat romanttisen käsityksen yksilöllisestä tekijästä yleispätevänä totuutena, on heidän näkemyksissään myös eroavaisuuksia. Foucault oli eri mieltä Barthesin kanssa siitä, että kirjoitettu teksti on tekijän kuolema vaan ennemminkin todiste tekijän poissaolosta (Staiger 2003, 29). Foucault koki, että ne, jotka julistavat tekijän kuolemaa ja toteavat tekijän kadonneen teoksesta, ovat laiminlyöneet tämän ilmiön luonteen ja seuraamuksien tutkimista. Foucault kritisoi ajatusta, että tutkimuksen tehtävä olisi ainoastaan tarkastella itse teosta eikä lainkaan tekijän kokemuksia teoksen kautta. (Kaarto 1998, 175.) Foucault (2006, 8) korosti, ettei ole olemassa teosta ilman sen tekijää. Ei siis riitä, että tekijä unohdetaan ja keskitytään

tutkimaan teosta irrallisena tekijästään, koska silloin on vaarana sivuuttaa niiden yhtenäisyys (emt).

Vallitseva tekijäkäsitys on edelleen postmodernistinen. Barthes ja Foucault loivat perustan kriittiselle ja teoreettiselle tekijyyskeskustelulle, mikä haastaa tutkijoita vielä tänä päivänäkin pohtimaan ajatuksia tekijän kuolemasta tai katoamisesta kulttuurissamme. Kriittinen näkemys kannustaa myös laaja-alaisempaan tutkimukseen, jossa otetaan huomioon tekijän lisäksi myös tarkemmin teoksen syntyyn vaikuttaneet niin historiallinen, kulttuurinen kuin sosiaalinenkin konteksti.

Tutkielmani tekijäkäsitys on lähempänä Foucaultin kuin Barthesin ajatuksia. Vaikka auteur-teoria alunperin syntyi ainakin osittain romantiikan yksilökeskeisen tekijyyden kannustamana, en koe sen ytimen olevan pelkkästään luovan taiteilijaneron ylistämisessä, etenkin nykypäivänä katsottuna. En myöskään usko, että teoksen tutkiminen täysin irrallaan tekijän ajatuksista on hedelmällistä. Kuten Foucault (2006, 8; Ks. Kaarto 1998, 176) totesi, tekijästä luopuminen ja puhtaasti itse teokseen keskittyminen eivät vapauta tutkijaa ongelmista vaan päinvastoin, sillä silloin hän unohtaa pohtia teoksen luonnetta sekä sitä, mistä teos saa siihen yhtenäisyyden.

Tarkemmin tämän tutkielman tekijäkäsitykseen sekä ajatuksiin auteur-teoriasta palaan tuonnempana alaluvussa 3.3.

2.2. Kollektiivinen tekijyys

Käsite kollektiivinen tekijyys kuvaa niin elokuva-alaa kuin kuvajournalismiakin. Molempien taustalla on lukuisia tekijöitä, jotka vaikuttavat yhdessä työn lopputulokseen. Kollektiivinen tekijyys viittaa siis työhön ja tekemiseen, minkä taustalla on useampi kuin yksi tekijä.

Kirjassaan *The Author* Bennett (2005, 94) jäljittää yhteistyön historiaa kirjallisuuden näkökulmasta ja toteaa, että sanaa ”collaborator” eli työtoveri on *Oxford English Dictionary* –sanakirjan mukaan käytetty ensimmäisen kerran vasta vuonna 1802. Tämä viittaa siihen, että yhteistyön ja kollektiivisen tekijyyden käsitteestä tuli merkittävä romanttisen ajan hengessä, jolloin yksilökeskeinen ideologia ohjasi tekijäkäsitystä. Tarve yhteistyön nimeämiselle syntyi siis vasta, kun yhteiskunnassa vallitsi yksilön omaperäisyyttä ja autonomiaa korostava ideologia. (emt.) Nähdäkseni tekijäkäsitys, yksilöllinen tai kollektiivinen, riippuu aina paljolti vallitsevan ajan hengestä ja sitä dominoivasta ideologiasta. Kun elokuvasta kehkeytyi 1900-luvun alussa kaupallinen ja korporatiivinen media, loi se vastareaktion oman myyttinsä ”taiteilijanerosta” ollakseen vakavasti otettava myös taiteena. Auteur-teoria, auteurismi syntyi siis kaipuusta saada tunnustusta yksilölle. Samalla haluttiin myös tehdä selvä pesäero elokuvan ja television välille aikana, jolloin massamedia uhkasi elokuvateollisuutta (Bennett 2005, 106.)

Kollektiivisen tekijyyden rinnalle nousee myös käsite teollinen tekijyys, josta John Thorton Caldwell kirjoittaa teoksessaan *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television* (1995). Teollinen tekijyys viittaa tässä tapauksessa televisioon, mutta yhtäläillä se kuvaa lehdentekoa kuin elokuvateollisuuttakin. Kaikkien kolmen takana on tuotantokoneisto, mikä koostuu ihmisten ja tekniikan yhteistoiminnasta.

Caldwell tutkii amerikkalaisen television murrosta 1980-luvulla kaapelitelevision tulon ja sen

seurauksena kasvavien kanavien määrän myötä. Caldwell (1995, 105–108) mainitsee käsitteet *boutique* ja *signature TV*, jonka alle hän luokittelee tv-tuotannot, jotka erottautuvat valtavasta eri kanavien ohjelmistoista hyvin laskelmoivalla ja tekijäkeskeisellä otteellaan. Boutique-tuotannot usein ”ylikorostivat” tekijöidensä leimaa uusilla visuaalisilla tekniikoilla tai ohjaajan nimen jatkuvalla esiintuomisella. Vastakohtana näille merkkituotannoille Caldwell (1995, 193) puhuu *trash-TV:stä*, joka käsittää viihteeksi tarkoitettut persoonattomat halpatuotannot. Trash-TV ohjelmat kuten esimerkiksi *Gladiators* korostivat fyysisyyttä ja toimintaa, kun taas signature-TV:n ohjelmia luonnehti tekijän päämäärien esille tuominen (emt). On mielenkiintoista, kuinka kollektiivisesta ja teollisesta tekijyydestään tunnettu amerikkalainen televisio rupesi hyödyntämään yksilöiden korostamista ja ”brändäämistä”.

Sytä tähän television estetisoimiseen ja tekijäkeskeisyyden syntyyn Caldwell (1995, 158–159) luettelee muun muassa teknisen kehityksen lisäksi kaupallisuuden ja sitä myötä kilpailun kasvun sekä kanavien tarpeen brändätä ja markkinoida tekijöitään. Näistä Caldwellin ajatuksista syntyy uusi kysymys: Onko tekijän leima persoonallisen näkemyksen lisäksi laskelmoitu osoitus omistajuudesta ja kontrollista? Missä määrin Hannes Heikuran visuaalinen käsiala on itsensä brändäämistä?

Tutkielmassani en lähtökohtaisesti aio tutkia tai ottaa huomioon sitä mahdollisuutta, että Heikuran kädenjälki tai sen kehittyminen tietynlaiseksi, olisi jollain tavalla laskelmoitua markkinoimista. Pidän ajatusta kuitenkin mielessäni sekä analyysivaiheessa sekä loppupohdintaa tehdessä, sillä se on mielenkiintoinen ja ajankohtainen ottaen huomioon printtilehden kohtaaman digitaalisen murroksen. Verkkolehden suosion sekä teknologisen kehityksen myötä myös kilpailu alalla on kasvanut. Tavallaan voisi siis sanoa, että printtilehti on käynyt läpi samanlaisen mullistuksen kuin amerikkalainen televisio 1980-luvulla.

2.3. Mise-en-scène

Mise-en-scène on kattava niin teatteri- kuin elokuvataiteessakin käytetty termi, mikä viittaa kaikkeen, mitä näyttämöllä tai kuvassa näkyy ja tapahtuu. Termi tulee alunperin teatterin puolelta ja tarkoittaa kirjaimellisesti ”näytteille asettamista” (Railo 2000, 25). Ranskankielisen sanan suomenkielinen käännös onkin näyttämöllepano. Teatterissa se tarkoittaa ennenkaikkea lavastuksen sekä näyttelijöiden sommittelua, mutta mukaan kuuluvat myös muut elementit kuten mm. valaistus, puvustus ja meikki.

Kaikki elokuvakriitikot ja -tutkijat eivät tunnu olevan yksimielisiä käsitteen laajuudesta. Osalle se pitää sisällään myös elokuvauksellisia ja valokuvauksellisia ominaisuuksia, kun osa taas luokittelee ne käsitteiden *cinematography* eli elokuvaus tai *photographic mise-en-scène* alle.

Elokuvatutkijoiden Bordwell’n ja Thompson’n [1997] mukaan mise-en-scène käsittää ainoastaan: lavastuksen, valaistuksen sekä näyttelijät ja heidän liikkeensä (ks. Mather 2013, 203). Auteur-teoreetikot puolestaan kokivat, että mise-en-scène merkitsee näiden lisäksi tapaa, jolla elokuva on kuvattu. Näin mise-en-scène viittaa siis siihen, mitä on kuvattu ja miten. Teorian mukaan auteur kirjoittaa yksilöllisyytensä juuri mise-en-scènessä niin näyttelijöiden toimisessa kameran edessä, valaistuksessa kuin kameraliikkeissään. (Railo 2000, 25.)

Elokuvaohjaaja ja teoreetikko Sergei Eisenstein keksi mise-en-scène käsitteen rinnalle uuden käsitteen *mise-en-shot*. Eisenstein [1962] halusi nimetä elokuvalla aivan oman käsitteensä, joka kattaa elokuvaukselliset, tekniset elementit, joista otokset koostuvat. (ks. Buckland 2002, 81.) Mise-en-shot kiinnittää huomion siis tapaan, jolla elokuvan filmatut tapahtumat kääntyvät kuviksi. Elokuvauksellisia parametrejä ovat mm. kamerakulma, liikkeet ja otoksen kesto. Buckland toteaa, että näiden, usein ohjaajan täyden kontrollin alla olevien, parametrien tarkastelu auttaa tunnistamaan ja määrittämään elokuvan tyyliä. (Buckland 2002, 81–106.)

Tutkielmassani kuljetan sekä mise-en-scène että mise-en-shot käsitteet kuvajournalismin kentälle ja ne toimivat ohjenuorinani aineistoa analysoidessani. Käsite mise-en-scène viittaa lehdessä julkaistuun juttukokonaisuuteen. Vaikka teksti on tietysti suuressa roolissa kokonaisuutta ajatellen, tutkielmassani keskityn ensisijaisesti kuvien taittoon. Mise-en-scène siis kuvaa ”näyttämöä”, jota varten Heikura on valokuvat ottanut ja jossa kuvat esitetään. Mise-en-shot taas sopii paremmin kuvaamaan yksittäisten valokuvien tarkastelua. Alla taulukko, josta ilmenee tarkemmin, kuinka hyödynnän käsitteitä analyysivaiheessa.

Mise-en-scène => Taiton tarkastelu

- teema
- kuvakoko
- kuvien määrä
- kuvien sijoittelu

Mise-en-shot => Lehtikuvan tarkastelu

- sommittelu
- syväterävyys
- valonkäyttö
- sävy maailma
- kuvakulma
- jälkikäsitteily

3. Auteur-teoria

Ennen varsinaista kuva-analyysia tahdon avata tutkimukseni viitekehyksenä toimivaa auteur-teoriaa. Tässä luvussa käsittelen lyhyesti auteur-teorian syntyä ja pääpiirteitä, teoriaan kohdistunutta kritiikkiä sekä omaa näkemystäni auteur-teoriasta. Lopuksi pohdin, kuinka teoria transponoituu kuvajournalismin kentälle.

3.1. Synty ja pääperiaatteet

Auteur-teoria syntyi 1950-luvulla Ranskassa, kun ryhmä vaikuttavaltaisia ranskalaisia *Cahiers du Cinéma* -lehden filmikriitikkoja ja uuden aallon, *La nouvelle vague*, ohjaajia alkoivat puhua elokuvatuotannossa nimenomaan elokuvaohjaajien luovan vision ja kontrollin puolesta. Teorian keskeinen ajatus rakentui itsenäisesti toimivan ohjaajan ympärille ja sen mukaan ohjaajan henkilökohtainen näkemys tuottaa omakohtaisia elokuvia. Uuden aallon ohjaajat, kuten François Truffaut ja Jean-Luc Godard, korostivat ohjaajan roolia elokuvan tekijänä ja sitä, kuinka hän jättää siihen oman persoonallisen luovan panoksensa aivan kuten taidemaalarit maalaukseensa (Seppänen 2005, 66).

Uuden aallon juuret ulottuvat hyvin syvälle ranskalaiseen kulttuuriin, varsinkin kirjallisuuteen ja filosofiaan, mutta liikkeen todelliset syntysanat kirjoitti elokuvakriitikko Alexandre Astruc *Ecran Francais* -lehdessä vuonna 1948 ilmestyneessä artikkelissaan. Astruc julisti, kuinka elokuvasta on vihdoinkin muotoutumassa erityinen kieli, jonka avulla hän voi välittää maailmalle aatteitaan samalla tavalla kuin kirjailijat tekevät essee- ja romaanitaiteessa. Elokuva alkoi vähitellen vapautua viihdemuodostaan tai pelkästä ajan kuvien tallentamisesta ja taipui tekijänsä persoonallisen ilmaisun välineeksi. Tähän väliin on mainittava, että näkemys ei sinänsä kuitenkaan ollut mitenkään uusi, sillä Ranskassa esiintyi 1920-luvulla avantgardismia, jossa elokuvaohjaajan luova panos elokuvan todellisena tekijänä korostui. Avantgardistinen ajan henki näkyi elokuvan lisäksi myös kirjallisuudessa, musiikissa ja kuva- sekä valokuvataiteessa. Astruc teki kuitenkin pesäeron avantgardismiin, koska katsoi sen yrittävän luoda elokuvasta ”erityismaailmansa” ja hän itse taas tahtoi laajentaa elokuvan kieleksi, jota kaikki ymmärtävät. (Toiviainen 1995, 21–23.)

Tekijyyden korostusta jatkoivat André Bazinin johtaman *Cahiers du Cinéma*n elokuvakriitikot ja erityisesti Truffaut, jonka vuonna 1954 ilmestynyt tekstiä *Erästä ranskalaisen elokuvan*

suuntauksesta, voidaan pitää ”tekijän politiikan” eli auteur-teorian varsinaisena lähtölaukauksena. Alkuperäinen termi tekijän politiikka sai myöhemmin anglosaksisena muunnelmana nimen auteur-teoria, jota myös minä käytän tutkielmassani. (Toiviainen 1995, 24.)

Truffaut jakoi ohjaajat auteureihin, joiden elokuvia leimaa ainutkertainen ja omalaatuinen tyyli ja ”metteureihin” eli ohjaajiin, jotka orjallisesti sovittivat kirjallisen tekstin elokuvan muotoon. Todellisina auteureina pidettiin niitä tekijöitä, jotka ottivat täyden vastuun elokuviensa sisällöstä. Tämä tarkoitti ohjaajia, jotka olivat niin verbaalisen tekstin kuin audiovisuaalisen ilmaisun alkuperä. (Railo 2000, 13.)

Teorian yksi pyrkimys oli auteur-ohjaajien luovan vapauden suojeleminen. Tämä kriittinen näkökulma korostaa ajatusta, että ohjaajalla on ainutlaatuinen ja korvaamaton rooli elokuvan tekemisessä. Auteur-teorian myötä tuli tärkeäksi tutkia kuinka elokuvat on tehty ja kuinka ne toimivat taiteena. Auteur näkökulma loi myös aivan uuden paradigman arvioida elokuvaa ja tarjosi uuden tavan sijoittaa elokuvat historialliseen ja luovaan, taiteelliseen kontekstiin. Ajattelutapa korostikin sitä, että elokuva on yksi taidemuoto monien muiden joukossa (Seppänen 2005, 66).

Ranskan uuden aallon sanotaan alkaneen Francois Truffautin elokuvan *400 kepposta* (*Les Quatre cents coups*, 1959) myötä, joka havainnollistaa hyvin liikkeen uskollisuuden kuvalle. Olennaista oli kameran ilmaisumahdollisuudet. Auteur-teoreetikot eivät uskoneet, että elokuva on vain läpinäkyvä muoto, jonka läpi kirjoja ja näytelmiä voidaan suodattaa ja sovittaa. He uskoivat elokuvan omaan ainutlaatuiseen esteettisyyteen ja visuaalisuuteen. *400 kepposta* on täynnä pitkiä kohtauksia, joissa nimenomaan kuvat, eivät sanat, kertovat. Persoonallisella kuvaustyyllillä katsojan huomio haluttiin kiinnittää elokuvan visuaalisuuteen, mediaan itseensä, näin katsoja ei ainoastaan tule tietoiseksi tarinasta vaan myös tarinan kertojasta, auteurista, kameran takana, kenen käsiala on aivan yhtä tärkeä kuin sisältö (Fabe 2004, 126–127).

Auteur-teorian rantauduttua Yhdysvaltoihin teollisen tekijyyden haastoi yksilöllisen tekijyyden käsite. Amerikkalaisia elokuvia pidettiin Euroopassa lähinnä vain viihteenä 1950-luvulla. Ranskalaiset elokuvakriitikot kuitenkin puolustivat amerikkalaista elokuvaa eurooppalaisten väheksynnältä ja löysivät tekijäpersoonallisuuksia, joiden luova panos onnistui lävistämään Hollywoodin teollisen järjestelmän. Ehkä suurimpia ohjaajanimiä olivat Alfred Hitchcock ja Howard Hawks. (Toiviainen 1995, 24.) Buckland (2003, 126–127) pitääkin kaupallisten valtavirtaelokuvien puolustamista auteur-teoreetikkojen radikaalimpana tekona. Hollywoodin studiosysteemin leivissä olevien ohjaajien ylistäminen poikkeaa paljon siitä, mitä cahierslaiset itse tavoittelivat – itseilmaisun vapautta, yksilön autonomiaa. Kun amerikkalaiset auteurs joutuivat ainakin jossain määrin noudattamaan studioiden konventioita, pystyivät studioiden ulkopuolella työskentelevät Truffaut ja muut itsenäiset ranskalaiset ohjaajat vapaammin rikkomaan niitä. (emt.)

Brittiläinen elokuvakriitikko Peter Wollen [1982] toteaa, että auteur-teorian perimmäinen tehtävä ei ole vain osoittaa, että ohjaaja on elokuvan päätekijä, vaan myös paljastaa ja antaa kunnioitus elokuvaohjaajille, joiden työn panosta ei oltu tunnustettu aiemmin (Ks. Mast & Cohen 1985, 554). Näillä anonyymeillä tekijöillä Wollen viittaa nimenomaan amerikkalaisiin ohjaajiin. Vuosien ajan auteureiksi kutsuttiin vain eurooppalaisia ohjaajia, jotka työskentelivät itsenäisesti nauttien näin luovaa vapautta sekä kontrolloiden elokuviaan. Kun Euroopassa menestystä saanut ohjaaja, kuten englantilainen Hitchcock, muutti Yhdysvaltoihin työskentelemään, oli hän siellä vain pieni osa isompaa elokuvakoneistoa. Auteur-teoreetikot kuitenkin korostivat näiden ohjaajien merkitystä ja onnistuivat näin häilyttämään eurooppalaisten taide-elokuvien ja amerikkalaisten populaarielokuvien rajaa. (emt.)

3.2. Kritiikki

Tekijäkeskeinen elokuvanäkemys herätti paljon kriittistä akateemista keskustelua 1960 ja 1970-luvun taitteessa. Lähtölaukauksena kritiikille pidetään Roland Barthesin 1960-luvun lopulla julkaistua kirjoitusta Tekijän kuolema, jossa Barthes kyseenalaistaa kirjailijan asemaa tekstin auktoriteettina ja merkityksen luojana. Kirjoitettuaan tekstin kirjailija luovuttaa sen lukijoilleen tulkittavaksi, ja viime kädessä teoksen merkitys riippuu lukijoiden tulkinnoista. Seppänen toteaa, että Barthesin tekijän kuoleman julistamisen seurauksena “ei taiteentutkimuksessa tekijää pidetä enää teosten merkitysten lähteenä”. (Seppänen 2005, 65.)

Kuten Tuula Railo (2000, 18) pro gradu -tutkielmassaan toteaa, auteur-teoreetikot eivät kuitenkaan pitäneet tekijän intentioita ainoana merkityksen takaajana. “Asettamalla yksilön tietoisien toiminnan keskiöön cahierslaiset eivät kuitenkaan kiellä tiedostomattomien merkitysten välittymistä elokuvaan. Elokuva edustaa heille etsimistä, jonka löydökset eivät suinkaan ole aina etukäteen esiteltävissä. Intentiot liittyvät lähinnä pyrkimykseen etsiä ja kyseenalaistaa valmiit säännöt”. Ottaen tämä huomioon en pidä Barthesin julistusta suoranaisesti auteur-teorian pahimpana vastustajana, vaikka se varmasti vahvistikin yleistä tekijäkeskeistä näkemystä vastaan kohdistunutta kriittistä ilmapiiriä.

Varsinaiset kiivaat vastustajansa auteur-teoria kohtasi, kun se joutui akateemisten kriitikoiden hyökkäyksen kohteeksi. Niin psykoanalytikit, elokuvatutkijat kuin sosiologian tutkijat osoittivat auteur-teorian rajoitteet ja alkoivat kaivata tilalle uusia teorioita, jotka paikantaisivat ohjaajat historiallisiin ja sosiaalisiin konteksteihin. (Fabe 2004, 123.) Auteurismi nähtiin vahvasti askeleena taaksepäin, taantumisena romantiikan ajan tekijäkäsitykseen. Yksilön itseilmaisullinen esteetiikka kyseenalaistettiin, ja se tuntui kollektiivisen mediumin kohdalla vähiten olennaiselta tutkimuskohteelta. (Caughie 1981, 11.) Fabe (2004, 123) kuitenkin osoittaa, että useat tutkijat tunnustivat taiteilijan näkemyksen tärkeyden, mutta vielä tärkeämpää oli heistä huomioida

yhteiskunnan vaikutus teoksen syntyyn. Ohjaajan leimaaminen taiteilijaneroksi nähtiin vaarana, sillä elokuvien syntyä määrittävät tekijän rinnalla yhtäläillä historialliset ja sosiaaliset voimat.

Fabe (2004, 123) toteaa, että pahin teorian vastus tuli Marxin ja Freudin innoittamilta kriitikoilta, jotka eivät olleet kiinnostuneita lainkaan tutkimaan elokuvaa taiteena tai tulkitsemaan ohjaajien viestejä. Tärkeämpää oli keskittyä purkamaan ja paljastamaan elokuvien ylläpitämiä ideologisia sekä myyttisiä rakenteita (Seppänen 2005, 66). Kriitikoiden kiinnostuksen kohde oli siis yhteiskunnallisempi, eivätkä he välittäneet siitä, kuka elokuvia ohjasi, vaan kuinka ne välittävät merkityksiä ja ylläpitävät status quota. Esimerkiksi feministien näkökulmasta tutkijat pohtivat, kuinka elokuvat ylläpitävät naisista esitettyjä stereotypioita. (Fabe 2004, 123.)

Kovasta kritiikistä huolimatta auteur-teorian saavutuksien merkitystä ei voi kiistää. Auteurismi aloitti elokuva lajien ja tekijöiden vakavan tutkimuksen. Ensimmäistä kertaa yksittäinen kuva tai kohtaus sai tarkkaa huomiota aivan kuten virke runossa tai kappale romaanissa. Tekijöiden käsialaa ruvettiin jäljittämään huolellisesti katsomalla elokuva kuva kuvalta. Tuli siis tärkeäksi tutkia, kuinka elokuvat on tehty ja kuinka ne toimivat taiteena. Auteur-näkökulma loi uuden paradigman arvioida elokuvaa, mitä tutkijat edelleen suosivat. (Fabe 2004, 124.) Ehkä merkittävin auteur-teorian saavutus oli kuitenkin katsojan suhteen rakentaminen elokuvaan aivan uudella tavalla ja sen tuominen henkilökohtaisemmalle tasolle. Elokuva ei koettu enää pelkkänä tuotteena tai viihteenä massayleisön kulutettavaksi, vaan intiiminä vuorovaikutuksena ja keskusteluna tekijän ja katsojan välillä. (Toiviainen 1995, 25.)

3.3. Oma näkemykseni

Edellä mainitut auteur-teorian ansiot ovat myös lähtökohtia sille, miksi minä koen tekijäkeskeisen ajattelutavan tärkeäksi. Niin elokuvat kuin valokuvatkin puhuvat minulle ensisijaisesti tekijän käsialan ja muodon kautta. Uskon, että niiden lähempi tutkiminen tarjoaa arvokkaan vuoropuhelun katsojan ja tekijän välillä. Täytyy muistaa, että tekijän politiikan alkuperäiset lähtökohdat ja tavoitteet ovat sidoksissa sen historialliseen sekä kulttuuriseen kontekstiin ja poikkeavat siis paljon omistani. Auteur-teoria kohtasi kiivaita vastustajia, mutta alun perin sitä myös ajoivat kiivaat, innokkaat, nuoret elokuvaohjaajat, jotka olivat samalla sekä tyytymättömiä ranskalaiseen massaelokuvatuotantoon että halusivat saada indie-elokuville tunnustusta ja arvostusta taiteenlajina.

Kuten Staiger (2003, 36) osoittaa, auteur-teorian päädyttyä kritiikin hampaisiin, joutui *Cashiers*-lehden päätoimittaja André Bazin myöhemmin korjaamaan nuorten ohjaajien kirjoittamia ”liiallisuuksia” teoriaa koskien. Nämä ”ylilöynnit” sisälsivät muun muassa sen heikkouden, etteivät auteur-teoreetikot huomioineet tarpeeksi tuotannon ja yhteistyön olosuhteita. Staiger (2003, 37) toteaaakin, että yksinään auterismi on liian kapea-alainen lähestymistapa tekijyyden tutkimiseen. Hedelmällisempää on yhdistää auteurismi tuotannon sosiologian kanssa, joka myös sitoo tekijän sosiaaliseen ja historialliseen kontekstiin (emt). Myös Sann (2007, 9) oivallisesti toteaa, että koska auteur ei toimi yksin, ei pitäisi auteur-teoriankaan.

Elokuva ja kuvajournalismia yhdistää kollektiivinen tekijyys. Molempien taustalla on iso tuotantotiimi, joka koostuu lukuisista eri tekijöistä. Itse elokuvatuotannoissa työskennelleenä ja osana lehtitoimituksen tiimiä olleena tiedän hyvin, että molemmat vaativat tiivistä ryhmätyötä. En siis väitä, että yksilön panos näillä aloilla olisi tärkeämpää. Nähdäkseni yhteistyön foorumeissa on kuitenkin tekijöitä, jotka erottuvat ryhmästä peräänantamattomalla ja omintakeisella näkemyksellään. Tekijöitä, jotka ulkoisista vaatimuksista huolimatta pysyvät uskollisina visiolleen

ja sisällyttävät näin työhön, ehkä jopa huomaamattaan, kädenjälkensä. Auterismi merkitsee minulle nykypäivänä ennen kaikkea rohkeutta ja itsevarmuutta pitää kiinni omasta näkemyksestään sekä kykyä heijastaa se tekemäänsä työhön. Ajatus yksilöllisestä tekijyydestä kollektiivisessa työympäristössä voi parhailaan toimia positiivisena ja tarpeellisenakin kannustimena. Kuten Mast ja Cohen (1985, 524) kirjoittavat, elokuvaohjaaja tai auteur tulisi nähdä hahmona, joka toimii katalyyttinä ja innoittajana muille ryhmän tekijöille.

Tavoitteeni pro gradu -tutkielmassani on transponoida auteur-teoria kuvajournalismin kentälle Bazinin ja Staigerin ajatuksien hengessä. Vaikka tarkastelen yksinään Heikuran kädenjälkeä tässä tutkielmassa, tarkoitukseni ei kuitenkaan ole kokonaan unohtaa muiden tekijöiden tärkeyttä. Kuva-analyysissäni pohdin myös taiton vaikutusta Heikuran kuvien ulosantiin ja teemahaastattelussa keskityn selvittämään ensisijaisesti Heikuran työskentelytapoja ja sitä kautta myöskin lehden mahdollista vaikutusta Heikuran käsialaan.

3.4. Auteur-teorian transponointi kuvajournalistiseen kontekstiin

Nähdäkseni auteur-teorian soveltaminen kuvajournalistiseen tutkimukseen on luontevaa. Oli sitten kyseessä elokuva tai sanomalehti, fiktio tai dokumentaarisuus, molempia yhdistää halu kertoa tarinoita, jotka kiinnostavat ja koskettavat yleisöä. Molemmissa medioissa tarinan tai uutisten kerronnan ydin piilee tekstin ja kuvien välisessä vuoropuhelussa. Elokvatuotannossa käsikirjoitus ns. ”syntyy uudelleen” saadessaan audio-visuaalisen tulkinnan ja niin myös sanomalehdessä kirjoitettu juttu saa aivan uuden merkitystason, kun teksti elävöitetään yhdellä tai useammalla kuvalla.

Elokuva ja kuvajournalismia yhdistävät myös monet työprosessit. Itse olen työskennellyt

molempien alojen parissa ja oma siirtyminen elokuva-alalta lehden toimitukseen tuntui helpolta. Yhdessä ja yksin kuvaa mielestäni hyvin molempia aloja, toisaalta yhteistyö on tiivistä ja toisaalta välillä on hetkiä, jolloin saa tehdä omaa työtä rauhassa. Muun muassa tiimityö, juttu- tai kuvauskeikat ja kuvien valinta ovat molemmille aloille ominaisia työrutiineja. Lopulta kuvat editoidaan ja yhdistetään muiden elementtien – elokuvassa äänen ja musiikin, kuvajournalismissa tekstin – kanssa. Lehden taitto vastaa elokuvan leikkausta (ks. Mather 2013, 37 ja 213–220).

Mather (ks. 2013, 163-225) käy laaja-alaisesti läpi kuvajournalismin ja elokuvan suhdetta sekä niiden välisiä yhtäläisyyksiä että eroavaisuuksia niin historiallisesta, ontologisesta kuin pragmaattisestakin näkökulmasta. Teknisestä näkökulmasta katsottuna suurin erottava tekijä on kuvan liikkumattomuus ja audion puuttuminen perinteisestä kuvajournalismista. Perinteisellä viittaa printtimediaan, sillä teknologian kehittyessä ja verkon yleistyessä julkaisualustana, alkavat kuvajournalistiset audio slideshowit ja videot olla ennemminkin sääntö kuin poikkeus verkkomediassa. Liikkuvasta kuvasta päästään kolmanteen tekniseen eroon eli kuvien määrään. Vaikka kuvareportaaseissa voi olla laajojakin kuvasarjoja, eivät ne ole mitenkään verrattavissa elokuvien visuaalisuuteen. Mather (2013, 166) muistuttaa, että kumpikaan – elokuva tai kuvajournalismi – eivät kuitenkaan ole ainoastaan sidottu kuvan liikkuvuuteen tai kuvien määrään, vaan olennaisempaa on sanojen ja kuvien välinen suhde.

Auteur-teoria korosti elokuvaohjaajien asemaa ja sitä, kuinka he ovat vastuussa elokuvistaan niin tyylillisesti kuin kerronnallisestikin. Mast ja Cohen (1985, 524) toteavat, että ohjaajan lisäksi yhtälailla elokuvassa voi olla tunnistettavissa muidenkin tekijöiden kuten kirjoittajan, säveltäjän tai kuvaajan käsiala. Usein heidän leimansa on yhtä näkyvä tai jopa näkyvämpi. Kuvajournalismissa valokuvaajan roolia ei tietenkään voi suoranaisesti verrata elokuvaohjaajan rooliin, mutta tahdon tutkielmassani osoittaa, että tekijäkeskeistä auteur-teoriaa voi laajentaa muidenkin alojen ja

tekijöiden pariin.

Aivan kuten auteur-teoreetikot tekivät elokuville, myös kuvajournalismissa valokuvat voidaan karkeasti jakaa ”auteurien” ja ”metteurien” mukaan. Vanhanen (1994, 10) kritisoi sanomalehtiä, jotka eivät suunnittele tarpeeksi kuvitusta. Liian harvoin kiinnostavin kuva pääsee lehteen asti ja usein valokuva on pikemminkin vain tunnistamisväline (emt). Vaikka Vanhasen kirjan julkaisemisesta on jo 20 vuotta, tuntuu, että kritiikki on edelleen ajankohtaista. Täytyy tietysti muistaa, että toimitusihteerillä on suuri rooli siinä, mikä kuva päätyy lehteen. Kiinnostavaa onkin siis tutkia, kuinka valokuvaaja saavuttaa auteur-aseman kuvajournalismissa ja kuinka paljon valokuvaaja voi parhaimmillaan vaikuttaa siihen, että hänen mielestään merkityksellisin kuva julkaistaan.

Kirjassaan *On Photography* (1977, 133–134) Susan Sontag pohtii tekijyyden problematiikkaa valokuvauksessa ja toteaa, että on ongelmallista nimittää valokuvaajaa tai tarkemmin lehtikuvaajaa *auteuriksi*. Sontag korostaa, että kuvajournalisti ei merkitse työhönsä tekijän leimaa, kädenjälkeään, samalla tavalla kuin taidemaalari maalaukseensa. Sontag väittää, että kuvajournalismin ydin piilee juuri siinä vaikeudessa erottaa valokuvaajien työt toisistaan. Journalististen kuvien voima on siis Sontagin mukaan siinä, että ne kopioivat maailmaa eivätkä siinä, että ne heijastaisivat tekijän näkemystä. Kuvaajan persoonallisen näkemyksen jälki jää Sontagin mukaan aina valokuvan ensisijaisen tehtävän jalkoihin, nimittäin tarpeen tallentaa, diagnosoida ja informoida. (emt.)

Ainoastaan, jos valokuvaaja on monopolisoinut jonkun tietyn kuvallisen tyylin tai teeman, kuvausaiheen, voi hän tehdä työnsä tunnistettavaksi. Sontag myöntää siis, että valokuvaajan koherentti tyyli vihjaa myös yhtenäisestä materiaalista, mutta ne valokuvaajat, jotka eivät rajoita itseään näin tyylillisesti tai temaattisesti, eivät omaa samanlaista eheyttä työssään. Etenkin

kuvajournalistisessa kontekstissa tulisi siis Sontagin mielestä puhua mielummin yhteisestä, korporatiivisesta tekijyydestä kuin yksilöllisestä tekijyydestä. Koska kuvien määrä on niin suuri ja niistä puuttuu yhtenäisyys, jatkumo, on mahdotonta jäljittää niitä kenenkään yhden, tietyn valokuvaajan työksi. Lukuisat eri aiheet ja teemat luovat aukkoja ajanjaksojen välillä ja tekevät näin mahdottomaksi identifioida eheää käsialaa. Mitä suurempi ja monipuolisempi valokuvaajan *oeuvre* eli tuotanto, sitä vaikeampi on nimittää valokuvaajaa auteuriksi. (Sontag 1977, 134-135.)

Sontagin väite on vastakkain minun hypoteesini kanssa. Jonkin verran aineistoani jo tarkastelleena, on minun kuitenkin myönnettävä, että Heikuran käsialan toistuvien piirteiden jäljittäminen ei ole yhtä yksioikoista, kuin vastaavanlainen tutkimus elokuvatutkimuksen puolella. Heikuran Helsingin Sanomissa julkaistujen valokuvien määrä on niin laaja, että tämän tutkimuksen puitteissa on mahdotonta käydä läheskään kaikkia läpi. Tiedostan myös, että jokaikisessä Heikuran ottamassa kuvassa ei varmasti ole hänen vahvaa leimaansa, varsinkaan uran alkuvaiheessa. Tässä mielessä auteur-teorian soveltaminen kuvajournalismiin eroaa siinä, että tekijän tuotanto on pirstaleisempaa, kuten Sontag totesi. Aineiston rajaaminen on ollutkin suuri haaste tässä tutkimuksessa.

4. Aineisto ja menetelmät

Aineistoni koostuu Helsingin Sanomissa julkaistuista kuvista sekä Hannes Heikuran teemahaastattelusta. Tavoitteenani on analysoida Heikuran kuvia niin 1980-luvulta 2010-luvulle. Vastatakseni paremmin kysymyksiin, kuinka Heikuran käsiala muodostui ja kuinka hän onnistui säilyttämään sen työskennellessään Helsingin Sanomissa, haastattelin itse Heikuraa. Pyysin myös kommentteja kahdelta toimitussihteeriltä, jo eläkkeellä olevalta Timo Virralta sekä Helsingin Sanomissa edelleen työskentelevältä Hannu Salmelta. Molemmat antoivat suostumuksensa haastattelujen julkaisuun.

Oma tutkimukseni edustaa laadullista tapaustutkimusta sisältäen aineiston lähilukua ja kuva-analyysia. Metodinani on lisäksi teemahaastattelu. Varsinaista kvantitatiivista tutkimusmenetelmää en hyödynnä tutkielmassani, vaikka analyysivaiheessa laskenkin julkaistujen juttu- ja kuvamääriä. Määrällistä analyysia en kuitenkaan tee tilastollisista syistä, vaan saavuttaakseni paremman käsityksen Heikuran lehtikuvaajauran kehityksestä. Tutkimukseni tieteenfilosofinen suuntaus on hermeneuttinen korostaen merkityksiä sisältävien kokonaisuuksien ymmärtämistä ja tulkintaa. Hannes Heikuran valokuvia ja kuvien taittoa tutkimalla auteur-teorian valossa haluan syventää omaa ymmärrystäni *tekijyydestä* pyrkimättä kuitenkaan yleistettävään tietoon. Tutkimukseni sijoittuu teoria- ja aineistolähtöisen tutkimuksen välimaastoon eli teoriasidonnaiseen tutkimuksen kentälle. Tällöin aineiston analyysi ei suoraan perustu teoriaan vaan on kytköksissä siihen, jolloin teoriasta etsitään vahvistusta ja selityksiä tehdyille tulkinnoille. Teoria siis tukee analyysia, muttei systemaattisesti ohjaa sitä.

4.1. Aineiston valinta ja rajaus

Heikuran käsialasta ja sen muodostumisesta laajan olemassa olevan aineiston vuoksi olisi voinut tehdä useita erilaisia tutkimuksia. Mahdollisuuksia on miltei rajattomasti ottaen huomioon Heikuran pitkän työuran Helsingin Sanomissa sekä kuvien valtavan kirjon. Aineiston rajausta ja keruuta koskevat valinnat selkenivät, kun tapasin Heikuran esihaastattelun merkeissä. Haastattelun tavoitteena oli saada neuvoa nimenomaan aineiston rajaamiseen ja pääasiallisesti kysyin Heikuralta hänen työuransa vaiheista. Minulle selvisi, että hänen työskentelynsä Helsingin Sanomissa voidaan jakaa kolmeen ajanjaksoon:

- 1) 1984–1991 kesäkuvaaja
- 2) 1992–1996 ympärivuotinen vapaakuvaaja
- 3) 1997–2010 vakituinen kuvaaja

Tutkimukseni aineistoa varten tein otantoja Helsingin Sanomissa julkaistuista Heikuran kuvista ja niihin sidoksissa olevista juttukokonaisuuksista näiltä kolmelta ajanjaksolta. Kuukausiliitteen ja Nyt-liitteen rajasin tarkastelun ulkopuolelle. Lähdin etsimään kolmelle ajanjaksoille juttukokonaisuuksia rajoittamatta aineistoa temaattisesti ja kattaen kaikki Helsingin Sanomien eri osastot. Minulla oli jo hallussani melko paljon kuvia ja juttukokonaisuuksia 2000-luvulta, kiitos Heikuran henkilökohtaisen arkiston ja Helsingin Sanomien digitaalisen näköislehtiarkiston, ja suurin haaste olikin kartoittaa 1980-luvun sekä 1990-luvun aineistoa. Koska valokuvia ei näköislehtiarkistossa ole vasta kuin vuodesta 2005 eteenpäin, tutkin 1980- ja 1990-luvun Helsingin Sanomia Tampereen yliopiston lehtiarkistossa.

Otantojen valitsemista varten kyselin Heikuralta esihaastattelussa myös hänen urankehityksestään eli esimerkiksi milloin hän kuvasi ensimmäiset suuret urheilukilpailut tai ensimmäisen ulkomaanreportaasin. Koska Heikura kuvasi useissa urheilukisoissa, päätin tarkastella hänen kuviaan sekä hänen uransa ensimmäisissä suurissa urheilukisoissa 1990-luvun alussa että 2000-luvulla. Sama pätee ulkomaan reportaaseihin ja valitsin aineistooni Heikuran ensimmäisen ulkomaan kuvauskeikan Venäjällä vuonna 1993, Kiinassa kuvatut reportaasit vuonna 1995 sekä muutaman myöhemmän ulkomaan kuvareportaasin 2000-luvulta. Aineiston vertailtavuutta ajatellen on hedelmällisintä verrata aina saman osaston juttuja toisiinsa.

Vuodet 1984 ja 1985 valitsin saadakseni käsityksen, millainen Heikuran kuvallinen tyyli, käsiala oli aivan hänen uransa alussa. Ensimmäiseltä ajanjaksolta tarkastelun kohteeksi valitsin siis Heikuran

ensimmäiset kesäkuvaajavuodet 1984 ja 1985 sekä kesän 1990. Näiltä kolmelta vuodelta kävin läpi niin kesä-, heinä- kuin elokuunkin lehdet kattaen kaikki osastot, paitsi ulkomaan sivut, koska ensimmäisen kuvareportaasin ulkomailla Heikura teki vasta vuonna 1993. Tarkoitukseni on tutkia eri kuvausteemoja ja aihealueita mahdollisimman monipuolisesti heti alusta alkaen, jotta voin verrata niihin myöhemmän ajanjaksojen kuvia. Vuoden 1990 kesällä Heikuran työskenteli seitsemättä kertaa kesäkuvaajana Helsingin Sanomille. Otin tarkastelun alle myös kesän -90, jotta näkisin minkälaista muutosta on tapahtunut ensimmäisellä ajanjaksolla muutamaa vuotta ennen kuin Heikurasta tuli ympärivuotinen vapaakuvaaja. Kesä -90 valikoitui aineistooni myös elokuun Splitin yleisurheilun EM-kisojen vuoksi.

Toiselta ajanjaksolta valitsin analysoitavaksi Heikuran ensimmäisen vuonna 1993 julkaistun Venäjän ulkomaanreportaasin, vuoden 1994 yleisurheilun EM-kisat sekä Kiinassa kuvattuja juttuja vuodelta 1995. Näiden lisäksi kävin läpi eri osastojen juttuja vuosien 1994 ja 1996 kesiltä. Nämä ovat satunnaisotantoja ja valitsin kesäkuut, vaikka vapaakuvaajanahan Heikura tietysti kuvasi Helsingin Sanomille ympäri vuoden. Aineiston rajaaminen kesiin tuntui kuitenkin loogiselta, koska myös kuvareportaasit ja EM-kisat osuivat samaan tai lähelle samaa vuodenaikaa. Näin eri ajanjaksojen kuvia tuntuu myös temaattisesti mutkattomalta verrata toisiinsa. Tarkoitukseni ei ole analysoida jokaista kuvaa tai kuvien taittoa vaan pikemminkin tehdä yleiskatsaus havainnoimalla niiden piirteitä. Yksittäisiä kuvia mainitsen esimerkkeinä havainnollistamaan tehtyjä tulkintoja.

Kolmatta ajanjaksoa ajatellen olen valinnut tarkasteltavaksi vuoden 2005 yleisurheilun MM-kisat sekä kaksi ulkomaanreportaasia; vuonna 2006 julkaistun kuvareportaasin Iranin naisista sekä kuvareportaasin Afganistanin turvattomuudesta vuodelta 2007. Aluksi ajatuksenani oli ottaa lisäksi analysoitavaksi muutama juttu Heikuran henkilökohtaisesta arkistosta. Tällöin en kuitenkaan pystyisi tekemään samanlaista yleiskatsausta Heikuran eri osastoilla julkaistuihin kuviin, niinkuin

aikomukseni on tehdä kahta ensimmäistä ajanjaksoa ajatellen. Lähtöoletukseni on, että Heikuran käsiala on jokseenkin vakiintunut ollessaan vakituinen kuvaaja, mutta ilman laajempaa katsausta viimeisen ajanjakson aineistoon tai tukeutumalla vain Heikuran valitsemiin lehtijuttuihin, ei tutkimusotteeni ole nähdäkseni koherentti. Päätin siis myös tarkastella yhden kuukauden lehdet vuosilta 2000, 2005 ja 2010. Kuukaudeksi valitsin toukokuun.

Heikuran omaa arkistoa voin kuitenkin käyttää analyysini tukena aivan kuten Heikuran valokuvakirjaa *Photographs* (2008). Kirjan kuvat koostuvat pääasiallisesti 1990-luvun lopun sekä 2000-luvulla otetuista kuvista eli Heikuran HS-työuran kolmannelta vaiheelta. Sama pätee Heikuran henkilökohtaiseen arkistoon.

4.2. Lehtikuvat ja taitto

Kuva on elementti, joka havaitaan sivulta ensimmäisenä. Se avaa tietä verbaalille tiedolle. Siksi kuva on tekstin paras kaveri. Kuva ei ole pelkkä sivuntäyte tai koriste vaan suunnitelmallisesti käytettävä journalistinen väline. (Rantanen 2007, 135)

Pohjustuksena kuva-analyysille teen katsauksen Lasse Rantasen (2007) teokseen *Visuaalisen journalismin keittokirja: Mistä on hyvät lehdet tehty?* kartoittamalla kuvan roolia ja merkitystä taitossa. Rantanen määrittelee hyvän lehtikuvan ominaisuuksia ja tekee kuville luokitteluja niiden sisällön sekä muodon mukaan. Tiedostan, että Rantasen kirja ei edusta valokuvatutkimusta, mutta koen, että omaa tutkimustani ajatellen se tarjoaa hyödyllisen katsauksen valokuvan ja taiton vuoropuheluun. Vaikka Rantanen puhuu pääasiallisesti kuvan merkityksestä aikakauslehdissä, uskon, että voin tarvittaessa hyödyntää hänen määrittelyjään analyysissani ja saada niistä tukea

tekemiini havaintoihin.

Avaan myös valokuvatutkimuksesta tunnettuja käsitteitä denotaatio ja konnotaatio, jotka auttavat ymmärtämään kuvan tulkitsemisprosessia. Tukeudun tässä osiossa Janne Seppäsen kuvanlukemista ja semiotiikkaa käsitteleviin teksteihin. Vaikka en lähtökohtaisesti hyödynnä analyysissäni semioottisia käsitteitä, denotaatio ja konnotaatio ovat väistämättä läsnä tulkintoja tehdessäni. Itse en siis tutki valokuvien merkityksiä vaan jäljitän ja kuvailen piirteitä, joista Heikuran käsiala koostuu. Erittelemällä niin kuvaustyyllillisiä, teknisiä kuin sisällöllisiäkin ominaisuuksia pyrin selvittämään, kuinka Heikura on valokuvansa ottanut.

Ollessaan lehden lukijan ensimmäinen huomion kohde kuvalla on nopea ja vahva rooli lehden tai jutun sisällön myymisessä. Välittömästi havaittavien piirteiden lisäksi hyvä kuva sisältää myös muita merkityksiä. Sisällöltään mietitty kuva vetoaa tunteisiin ja kertoo tarinaa myös fyysisen rajauksen ulkopuolella. Hyvän kuvan tulisi siis olla niin sisällöltään kuin teknisestikin kolmiulotteinen. ”Teknisesti kolmiulotteisen kuvalla” Rantanen (2007, 137) tarkoittaa sommittelultaan, väreiltään, kuvan syvyydeltään, kontrasteiltaan sekä valaistukseltaan harkittua, tarkoituksenmukaista ja houkuttelevaa kuvaa. ”Sisällöllisesti kolmiulotteinen kuva” on sielukas; siihen on taltioitu enemmän kuin mitä silmä näkee.

Vastakohtana sielukkaille kuville Rantanen (2007, 136) mainitsee ”tyhjät kuvat” eli kuvat, joista ei heti löydy syvyyttä, muita tasoja silmin havaittavien lisäksi. Jos tunnereaktiota ei synny, jää usein jäljellä vain kuvan dokumentoiva sisältö. Rantanen (emt.) luonnehtiikin tällaisia todistavia kuvia ”moitteettoman sisäsiisteiksi visualisoinneiksi – – jotka eivät jätä katsojaansa minkäänlaista tunnejälkeä”. Rantasen hyvän kuvan määrittelyä lukiessa on tärkeää muistaa, että se miten kuvat näkee ja kokee, on tietysti aina subjektiivista. Jokaisella on oma mielipide siitä, mikä on hyvä kuva

ja kuvat aukenevat ihmisille eri tavalla. Analyysissäni minun tulee pitää mielessä, että vaikka konkreettisten asioiden, kuten kuvausmiljöön tai kuvaustyylin, analysointi voi olla melko suoraviivaista, on kuvien sisällöllisen syvyyden tai sielukkuuden analysointi taas mutkikkaampaa. Omat, kuvien merkitysten synnyttämät tunnereaktiot vaikuttavat väkisin näihin tulkintoihin. Kirjassaan *Katseen voima* Seppänen (2002, 149) puhuu visuaalisen lukutaidon tärkeydestä ja esittelee valokuvanlukutaidon kannalta keskeisiä semioottisia käsitteitä. Visuaalisen lukutaidon alle sijoittuu kuvanlukutaito ja valokuvanlukutaito taas muodostaa osan kuvanlukutaitoa. Seppänen osoittaa kahden analyysiesimerkin avulla, kuinka keskeinen rooli valokuvilla on tavallisten (tässä tapauksessa luonnon monimuotoisuutta käsittelevien) lehtijuttujen merkitysten tuottamisessa (Ks. Seppänen 2002, 197–216). Kuvatulkintoja tehdessä semiotiikka paljastaa mekaniikan merkitysten muodostumisen takana ja nimeää tavat, joilla kuvat merkityksellistävät asioita. Kuvia tulkittaessa voidaan siis kysyä: millaisia visuaalisia järjestyksiä kuvassa esiintyy ja miten ne semioottisesti rakentuvat? (Seppänen 2002, 223).

Semiotiikka on ollut mediakuvien tai muiden representaatioiden tutkimisen keskeinen metodi 1950-luvun lopulta lähtien. Tärkeitä semiotiikan kehittäjiä ovat Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Pierce sekä Roland Barthes, joka myötävaikutti suuresti valokuvatutkimukseen. (Seppänen 2005, 106–107). Seppänen (2005, 106) toteaa, että vaikka semioottinen lähestymistapa ei ole välttämätöntä kuvatulkintoja tehdessä, on semioottisten käsitteiden tuntemus ja hallinta visuaalisen kulttuurin tutkimuksessa tärkeää. Esitelen seuraavaksi kaksi semioottista käsitettä, denotaation ja konnotaation, jotka ovat arvokkaita käsitteitä mediakuvan analyysin kannalta, koska ne tarjoavat mahdollisuuden ymmärtää kuva kulttuuriseksi konstruktioksi ja purkaa sen itsestään selviä merkityksiä. (Seppänen 2005, 117).

Barthes toi käsiteparin denotaatio ja konnotaatio valokuvatutkimukseen *Sanoma valokuva*

-artikkelissa vuonna 1961. Vaikka Barthes muutti käsityksiään tämän jälkeen useasti, ovat denotaatio ja konnotaatio edelleen paljon käytettyjä semioottisia käsitteitä valokuvan tutkimisessa. Denotaatio viittaa valokuvan ilmeisiin merkityksiin. Esimerkiksi kuvan hiekkaranta tunnistetaan hiekkarannaksi. Konnotaatio viittaa puolestaan ilmimerkityksen ylijäämään eli sivumerkitykseen. Kuvan hiekkaranta voidaan kokea esimerkiksi romanttisena ja tunnelmallisena paikkana. (Seppänen 2002, 182.) Konnotatiivisten merkitysten havaitseminen on siis aina subjektiivista, mikä tapahtuu vuorovaikutuksessa kuvan ja sen tulkitsijan välillä. Konnotaation syntyyn vaikuttavat kuvan katsojan omat henkilökohtaiset ajatukset, tuntemukset sekä kulttuuriset arvot. (Fiske 1992, 78.) Koska konnotaatio kantaa mukanaan kulttuurisia arvoja, on sillä tärkeä semioottinen funktio. Valokuvaaja voi vaikuttaa valokuvan konnotaatioihin kuvaustyyllillisillä tai teknisillä ratkaisuillaan. Valitsemalla tietynlaisen valaistuksen tai kuvakulman, kuvaaja pystyy vahvistamaan sitä tunnetilaa, jota pyrkii kuvan kautta sen katsojille välittämään. (Seppänen 2002, 182).

Nähdäkseni ajatuksen denotatiivisista ja konnotatiivisista merkityksistä voi yhdistää Rantasen määritelmiin hyvästä lehtikuvasta. Pelkän ilmimerkityksen sisältävä kuva vastaa tässä tyhjää, ainoastaan informoivaa kuvaa, kun taas sielukkaat ja tunteita herättävät kuvat sisältävät runsaasti sivumerkityksiä eli siis enemmän kuin silmä kuvassa näkee. Tietysti kuvien tulkitseminen ja niiden sanomien havaitseminen on hyvin subjektiivista, kuten jo edellä mainitsin. Kuva, josta joku havaitsee vain ilmimerkityksen, voi toiselle olla täynnä sivumerkityksiä. Kiinnostavaa on myös se, että kuvaaja voi itse valinnoillaan vaikuttaa konnotaation syntyyn ja voimakkuuteen. Ajatuksesta juontuukin uusi lisäkysymys pohdittavaksi: kuinka Heikura hyödyntää kuvaustyyllillisiä valintojaan luodakseen kuvalle tunteita herättäviä sivumerkityksiä tai voimistaakseen kuvan kulttuurisia merkityksiä?

Erittäin tärkeä huomio on, että lopulta taitto, eli se, kuinka kuvaa on sivulla käytetty, vaikuttaa

suuresti valokuvan antiin. Taitossa kuva on yksi osa isompaa kokonaisuutta, jonka eri elementit kuten teksti, grafiikka, otsikot ym. ovat kaikki sidoksissa kuvan sijoitteluun ja kokoon.

Parhaimmillaan hyvä valokuva tuo taittoon rytmiä. Vaatimuksena tietysti on, että taittäjä tunnistaa hyvän kuvan potentiaalin ja käyttää sitä myös parhaimpansa mukaan. Valokuvan käytön tulisi olla harkittua ja tarkoituksenmukaista tai muuten on vaarana, että sen voima katoaa. (Rantanen 2007, 138.)

Seppänen muistuttaa, että kuten journalistiseen käytäntöön kuuluu, merkittävimmät uutiset sijoitetaan kunkin osaston alkuun tai uutisetusivulle. Näin ne toimivat yleensä sivujen lähtöjuttuina ja löytyvät ylälaidasta. Jutun visuaalista näyttävyyttä ja järjestystä koskevan periaatteen Seppänen (2002, 199–200) muotoilee seuraavanlaisesti: ”Mitä merkittävämpänä jutun aihepiiri halutaan tuoda esiin, sen näkyvämmiin juttu sijoitetaan sivulle erilaisten visuaalisten ratkaisujen avulla.”

5. Hannes Heikuran kuvaajakausi analyysi

5.1. Kesäkuvaaja 1984 – 1991

Kävin ensin läpi Helsingin Sanomia Heikuran aivan ensimmäisiltä työjaksoilta eli vuosien 1984 ja 1985 kesä-, heinä- sekä elokuilta. Ongelmalliseksi kuvien etsimisen teki se, että kaikkiin kuviin ei oltu merkitty kuvaajan nimeä. Joidenkin juttujen viereen oli merkitty kaksi kuvaajaa ilman täsmällisempää viittausta siihen, kumpi kuvaaja on minkäkin kuvan ottanut. Valokuvaajan nimen systemaattinen merkitseminen kuvan yhteyteen vakiintui vasta 1990-luvun alussa. Heikuran ottamia kuvia saattoi siis olla lehdissä paljon enemmänkin, mutta aineistooni valitsin vain ne, joiden yhteydessä oli Heikuran nimi ja pystyin näin varmuudella sanomaan, että kuva on Heikuran ottama. Toisaalta tämä myös rajasi aineistoa määrällisesti ja helpotti sen keruuprosessia.

5.1.1. Kesä 1984

Kesäkuun 1984 Helsingin Sanomista löysin Heikuran ottamia kuvia yhteensä 15 kappaletta kuuden eri jutun yhteydessä. Näistä on kolme pääuutissivulla, kolme Horisontti-sivuilla, yksi urheilusivuilla ja kahdeksan kotimaansivuilla. Heinäkuun 1984 Helsingin Sanomissa Heikuran ottamiksi valokuviksi oli merkattu yhteensä 13 kuudessa eri juttukokonaisuudessa. Kuvat jakautuvat samoille osastoille kuin kesäkuun lehdissäkin: kaksi kuvaa on pääuutissivulla, kolme urheilusivuilla, neljä Horisontti-sivuilla ja neljä kotimaansivuilla. Elokuun lehdistä löysin Heikuran nimen vain seitsemän urheilukuvan yhteydestä. Yksi kuva on pääuutissivulla, loput urheilusivuilla. Juttukokonaisuuksia on kolme; kaksi jalkopallo- ja yksi tennisottelusta.

Silmiinpistävää on, kuinka mise-en-shot rakentuu kaikissa kuvissa lähes samoista ominaisuuksista. Ne ovat sommittelultaan staattisia ja kuvakulma on horisontaalinen. Ainoastaan yhdessä kuvassa Heikura on kuvannut juhannusta juhlivaa ihmisjoukkoa hieman yläkulmasta. Samassa jutussa, *Saunapuhdaana juhannukseen* (HS 24.6.1984)¹ on myös taitettu yksi kuva vinottain, mikä luo kolmen staattisen kuvan juttukokonaisuudelle dynaamisuutta. Kahdessa jutun kuvassa on liikkeen aiheuttamaa epäterävyyttä, mikä rikkoo kuvien staattisuutta. Kuvat ovat ulkopuolisen tarkkailijan ottamia, kuvassa olevat ihmiset eivät tunnu tietävän, että heitä kuvataan eivätkä poseeraa kameralle.

Tasapainoa rikkovat myös Horisontti-sivuilla jutun *Junamatka tunnelista mielentilaan* (HS 20.7.1984) yhteydessä julkaistut kuvat. Kuvissa metroaseman laiturin, kattovalot ja metron penkkirivi muodostavat diagonaalisia linjoja. Kuuden palstan leveässä pääkuvassa dynaamisuutta korostavat myös junan ja ihmisten liike-epätarkkuus. Jutun kolme muuta kuvaa ovat pieniä, yhden palstan leveitä pystykuvia. On vaikea sanoa, onko pienten kuvien käsiala Heikuran vai taittajan. Ne saattavat olla yksityiskohtia Heikuran valokuvista, jotka on vasta rajattu taitossa dynaamisimmiksi

¹ Ks. liitteet s.84–96. Kaikki analyysissä mainitut Heikuran kuvat löytyvät tutkielman liitteistä samaisessa järjestyksessä.

kuviksi.

Kaikki kuvat ovat mustavalkoisia ja niitä yhdistää myös vallitsevan, myötävalon käyttö. En havaitse, että yhdessäkään kuvassa olisi käytetty salamaa apuna. Yhdessä kuvassa aurinko paistaa vastavalona ihmisten takaa Skp:n puoluekokouksessa (HS 16.6.1984), mutta sen luoma efekti on hyvin pieni. Syvää kontrastisuutta ja varjoja luovaa dramaattista vastavaloa ei kuvista löydy, niinkuin ei myöskään vahvoja merkkejä kuvien jälkikäsittelystä.

Kooltaan lähes kaikki kuvat ovat yleiskuvia ja osa on puolikuviksi rajattuja. Syväterävyysalue on pitkä ja ihmiset jäävät kuvissa kovin etäisiksi; he ovat usein kuvissa selin tai katse alhaalla. Esimerkkinä rautiovaunujuttu (HS 8.6.1984), jonka Heikura on kuvittanut yhdellä kuvalla ratikasta ja kahdella kuvalla ratikkaan nousevista ihmisistä. Myös taittoa ajatellen kuvien rooli on pieni. Mikään kuvista ei ole kolmea palstaa leveämpi.

Kuvien joukossa on vain yksi henkilökuva. Muuten tunnistettavasti kuvattuja ihmisiä, siis suoraan edestä niin, että kasvot näkyy, on vain urheilukuvissa. Useimmissa kuvissa pääosaa esittää ennemminkin tila kuin ihmiset. Urheilun lisäksi aiheiltaan ja sisällöltään kuvat painottuvat kaupungin rakennuksiin, liikenteeseen ja muihin julkisiin tiloihin.

Merkkejä teleobjektiivin ja kapean syväterävyysalueen hyödyntämisestä voi havaita elokuun urheilukuvista. Suomen jalkapallomaajoukkueen MM-karsintaottelun Meksikoa vastaan Heikura on kuvannut lyhyellä polttovälillä erottaakseen pelaajat ja pelitilanteet taustasta (HS 17.8.1984). Katse siis kiinnittyy heti pelaajiin eikä harhaile muualle. Heikura on asettunut kameransa kanssa aivan kohtisuoraan juokseviin jalkapalloilijoihin nähden ja kuvaa heitä silmänskorkeudelta. Pelaajat tulevat näin hyvin lähelle kuvan katsojaa.

Mise-en-scènea, eli kuvien taittoa tarkasteltaessa, huomaa heti, että useita kuvia on runsaasti rajattu eikä kuvat niiden sijoittelua tai palstatilaa ajatellen ole kovin merkittävässä roolissa. Kuvien sijoitteluun tietysti vaikuttavat monet muutkin asiat, joita taittajan täytyy ottaa huomioon, tällaisia ovat mm. jutun ja kuvien uutisarvo sekä mainostila. Lisäksi pitää muistaa, että jokaisella osastolla on oma tapansa taittaa.

Yhden, kahden tai kolmen palstan levyisiä kuvia on joukossa eniten. Useimmat Heikuran kuvat on sijoitettu joko sivujen reunoille, aivan sivun alas tai nurkkiin. Joukossa on myös joitakin viiden ja kuuden palstan levyisiä vaakakuvia, jotka on sijoitettu sivun yläosaan. Yksi Heikuran kuva on saanut suuren koon lisäksi taitollisesti merkittävän sijainnin. Kuuden palstan levyinen värikuva Helsingin autoruuhkasta on keskellä uutisetusivua (HS 28.7.1984). Sijainnin lisäksi tietysti värit kiinnittävät katseen ensimmäisenä kuvaan. Kuvan värit ovat haaleat ja harmoniset. Paperilehden värejä on tietysti voinut aika haalistaa entisestään. Tyyliiltään kuva on hyvin toteava, sen ainoa tehtävä on informoida uutisesta visualisoimalla se. Sisällöllistä kolmiulotteisuutta tai syvyyttä, eli muita tasoja silmillä havaitsevien ominaisuuksien lisäksi, ei kuvasta löydy (Rantanen 2007, 137).

5.1.2. Kesä 1985

Kesän 1985 Helsingin Sanomista löysin paljon enemmän valokuvia, joiden yhteydessä oli Heikuran nimi. Tästä voi päätellä, että hän sai toisena kesänään jo enemmän vastuuta toimituksessa ja useampia kuvauskeikkoja. Toisaalta tähän voi vaikuttaa myös se, että Heikuran nimi on saatettu sijoittaa systemaattisemmin kuvan yhteyteen. Myös kuva-aiheiden variaatio on selkeästi monipuolisempaa verrattuna kesään 1984. Taitollisesti useat kuvat ovat saaneet enemmän palstatilaa kuin kesällä 1984. Yhden kahden palstan kuvia on enää muutama ja joukossa on runsaasti viiden, kuuden, jopa seitsemän palstan levyisiä vaakakuvia.

Kesäkuun lehdissä Heikuran ottamia kuvia oli neljässä juttukokonaisuudessa yhteensä 12, joista yksi oli taloussivuilla ja loput kulttuurisivuilla. Heinäkuussa kuvia oli yhteensä 14 seitsemässä eri jutussa, jotka jakaantuivat urheilu-, Horisontti-, kotimaan-, taloustiistai- sekä sunnuntaisivuille.

Elokuun lehdistä Heikuran kuvia löytyi eniten, 22 seitsemässä eri juttukokonaisuudessa.

Uutisetusivulla ja urheilusivuilla julkaistujen yksittäisten kuvien lisäksi elokuussa ilmestyi ensimmäistä kertaa saman kuukauden sisällä useita monen kuvan juttuja. Horisontti- ja sunnuntaisivujen lisäksi Heikuran kuvia julkaistiin Ruokatorstai- sekä lauantaisivuilla.

Kesä- ja heinäkuun kuvien mise-en-shotin rakentumista tarkastelemalla en havaitse suurta eroa kesän 1984 kuviin sen paremmin tyyllillisesti kuin teknisestikään. Valokuvat ovat kaikki mustavalkoisia, luonnon- tai vallitsevan valon valaisemia, suurin osa syväterävyysalueeltaan pitkiä ja silmäkorkeudelta kuvattuja. Verrattuna edellisen kesän kuviin suurin muutos tai pikemminkin sisällöllinen lisäys on se, että ihmiset ovat nyt enemmän keskiössä ja henkilökuvia on paljon.

Heikura kuvasi kesäkuussa 1985 Lahden kansainvälistä kirjailijakokousta usean päivän ajan.

Kuvista vain muutama on yleiskuva tapahtumasta, loput puolikuvia henkilöistä. Ne tuntuvat olevan ”täytekuvia”, joiden tehtävänä on ensisijaisesti antaa tekstissä mainitulle kirjailijan nimelle kasvot (Rantanen 2007, 142). Esimerkkinä neljän kuvan juttu, jossa on kolme henkilökuvaa naiskirjailijoista ja yksi miehestä (HS 21.6.1985). Sommittelultaan henkilökuvat ovat toteavia ja pelkistettyjä, ne on rajattu niin, että henkilö on kuvan keskellä.

Näiden luultavasti lavastettujen tai ohjattujen täytekuvien täysi vastakohta on etäisen tarkkailijan ottamat kuvat ihmisistä, joissa he eivät poseeraa vaan pikemminkin tuntuvat olevan tietämättömiä siitä, että heitä kuvataan. Juttu Hietarannasta Horisontti-sivuilla (HS 15.7.1985) on kuvitettu neljällä Heikuran kuvalla, joiden ottaessa hän on mitä luultavimmin pysynyt ulkopuolisena havannoitsijana. Pääkuva on yleiskuva rannasta, jossa ihmiset viettävät kesäiltaa. Kultaisen leikkauksen kohdalla on

juuri syleilemässä oleva pariskunta. Tallennettu hetki tuntuu aidolta ja spontaanilta.

Elokuussa Heikura kuvasi kapellimestari Esa-Pekka Salosta sunnuntaisivuile. Jutussa on kolme kuvaa; pääkuvassa Salonen istuu pianonsa ääressä, kaksi pikkukuvaa ovat ilmeisestikin haastattelutilanteessa otettuja (HS 25.8.1985). Pääkuvassa Heikura on asettunut kameransa kanssa kohtisuoraan Salosen kasvoja, joita valaisee kuvassakin näkyvä pöytälamppu. Vaikka tilanne on varmasti lavastettu, näyttää Salonen siltä, kuin hän olisi huoneessa yksin, keskittyneenä musiikkinsa. Pikkukuvat ovat taltioineet Salosen ilmeitä ja kädellä tehtyjä eleitä. Näitä henkilökuvia ei voi enää kuvailla täytekuviksi tai ”pakkopullakuviksi” (Rantanen 2007, 142). Kuvat ovat niin teknisesti kuin sisällöltäänkin harkittuja ja niissä on syvyyttä, ne siis tuntuvat kertovan Salosesta enemmän kuin mitä silmät havaitsevat.

Heikuran kuvien mise-en-shotin rakentumista ajatellen elokuu 1985 vaikuttaa poikkeukselliselta kuukaudelta. Oikeastaan kaikki kuvat tuntuvat harkituimmilta niin sommittelun kuin valon käytönkin suhteen. Kuvat on kuvattu laajakulmalla, joten ne ovat syväteräviä, mutta Heikura on selvästi lähempänä kuvattaviaan ja rajannut taustalla pois kaiken ylimääräisen tai häiritsevät yksityiskohdat. Esimerkkinä jo yllämainitut kuvat Salosesta sekä Ruokatorstai-sivujen kuvat oluenvalmistuksesta (HS 8.8.1985).

Luonnon- tai vallitsevan valon hyödyntäminen on myös harkitumpaa ja kuvat ovat selvästi kontrastiltaan jyrkempiä. Tummemman kontrastin havaitsee Salosen jutun pääkuvassa sekä *Lehden syntymisen ihme*-jutun kuvissa (HS 31.8.1985). Salosen takana oleva ikkuna valaisee vastavalollaan huonetta, mutta huoneen yksityiskohdat eivät pala puhki vaan erottuvat äärirajoillaan. Kuvassa on tasapainoisesti valkoista, mustaa ja harmaan eri sävyjä. Etualalla oleva piano ja lamppu ovat tummia kehystäen kuvaa. Heikuran kolme kuvaa lehdenseon prosessista ovat kaikki

jyrkkäkontrastisia ja kahdessa kuvassa auringonvalo ja varjot luovat niihin dramaattisen tunnelman.

5.1.3. Kesä 1990

Kesä 1990 oli Heikuran seitsemäs kesä kesäkuvaajana Helsingin Sanomissa. Varsinaisen tarkasteluni alla vuodelta 1990 on elokuun yleisurheilun EM-kisat. Ennen kisojen kuva-annin analysoimista teen nopeasti yleiskatsauksen kesä- ja heinäkuun lehtiin. Tarkoitukseni on kartoittaa kuvista tai taitosta mahdollisia uusia ominaisuuksia tai aikaisemmilta kesiltä jo havaitsemieni ominaisuuksien vahvistumista.

Verrattuna kesien 1984 ja 1985 valokuviin, vaikuttavat kuvat enemmän jälkikäsitellyiltä. Useita kuvia on näkyvästi tummennettu varsinkin ala- ja yläreunoilta, ohjaten katseen välittömästi kuvan keskelle, jossa kuvattu kohde on. Silmiin pistää myös, kuinka Heikura on kuvannut urheilukuvien lisäksi muita uutisaiheita teleobjektiivilla. Laajakulman rinnalla hän on siis kuvannut yhä useammin myös pitkällä polttovälillä, mikä tekee kuvista tiiviimpiä ja erottaa kuvauskohteen tehokkaasti taustastaan.

Muutamissa kuvissa Heikura käyttää hyväkseen kirkkaan auringon valon ja varjojen luomaa syväkontrastisuutta. Esimerkkinä pääuutissivun kolmen palstan levyinen vaakakuva Hakaniemen autiosta torista (HS 14.7.1990). Kuvan oikeassa reunassa on joukko lokkeja juuri lähdössä lentoon aurinkoa kohti luoden tummia varjoja muuten auringon kirkastamille mukulakiville.

Kaiken kaikkiaan Heikura on kuvannut eri osastoille monipuolisesti ja hänen usean palstan levyiset kuvansa on usein sijoitettu sivun keskelle. Joukossa on jopa kahdeksan palstan levyinen vaakakuva sekä viiden palstan levyinen pystykuva. Hän kuvasi myös selvästi yhä useammin kuvia pääuutissivulle kesällä 1990. Yhteensä Heikuran kuvia pääuutissivulta löysin kuusi, joista kolme on

pääkuvia.

5.1.4. Yleisurheilun EM-kisat 1990

Elokuun 1990 lopussa Heikura työskenteli HS:ssa edelleen kesäkuvaajan tittelillä, mutta pääsi kuvaamaan viikon ajaksi yleisurheilun EM-kisoja Splitiin, Kroatiaan. Kuvia, joiden yhteydessä on Heikuran nimi, löysin EM-kisoille varta vasten taitetuilta urheilusivuilta yhteensä kahdeksan. Splitin kuvista huomaa, että Heikuralla on jo takanaan useampi kesä kesäkuvaajana. Kuvia tarkastellessa niin tyyllillisesti (mise-en-shot) kuin taitollisestikin (mise-en-scène) on tapahtunut suuri muutos Heikuran kesinä 1984 ja 1985 kuvaamiin urheilukuviin verrattuna. Heikuran ottamat kuvat ovat kooltaan suuria ja ne on sijoiteltu sivuille näyttävästi, joko keskelle tai aivan sivun yläosaan. Puolet kuvista ovat sivunsa pääkuvia, joista kaksi on viiden palstan levyistä vaakakuva. Kuvat on sommiteltu huolellisesti ja kuvauspaikkoja on mietitty tarkkaan. Heikura on selvästi hakeutunut sellaisille kuvauspaikoille, mistä on suora ja puhdas näkymä urheiliijaan. Suurin osa kuvista on kuvattu niin, että urheilijoiden kasvot ovat kohtisuoraan kameraan päin ja Heikura on näin onnistunut taltioimaan heidän keskittyneitä, väsyneitä tai riemukkaita ilmeitään.

Kuvien horisontaalinen sommittelu ja kuvakulma tekee niistä staattisia. Lähes kaikki kuvat on otettu systemaattisesti urheilijan silmäkorkeudelta. Pituushyppääjä Ringa Ropoa (HS 29.8.1990) hyppynsä jälkeen Heikura on kuvannut aivan yleisurheilukentän pinnasta, kun Ropo on vielä matalana pituushyppypaikan hiekalla. Ainoa selkeästi hieman yläkulmasta otettu kuva on juuri juoksuradan maaliviivan ylittäneestä Valentin Konosesta (HS 1.9.1990). Poikkeuksellisen kuvasta tekee myös se, että pystykuvan etualalla, epäterävyysalueella seisoo rivi urheilijoita. Vaikka kaikki kuvat on kuvattu teleobjektiivilla eli pitkällä polttovälillä, muiden kuvien etuala on puhdas.

5.2. Ympärivuotinen vapaakuvaaja 1992 – 1996

Kesän 1991 jälkeen Heikuran kahdeksan kesäinen kesäkuvaaja pesti päättyi ja vuosina 1992-1996 Heikura työskenteli Helsingin Sanomille kokovuotisena freelancerina. Tältä aikajaksolta valitsin tarkastelun kohteeksi pääasiallisesti keväällä 1993 julkaistut kuvareportaasit Venäjältä, elokuun 1994 Helsingissä järjestetyt yleisurheilun EM-kisat sekä Kiinassa kuvattuja reportaaseja ja juttuja keväältä 1995. Tämän lisäksi tein yleiskatsauksen vuosien 1994 ja 1996 kesäkuuiden eri osastojen lehtikuviin, joiden kuvat ovat helpommin rinnastettavissa sekä verrattavissa kesäkuvaaja-ajanjakson aineistoon.

5.2.1. Yleisurheilun EM-kisat 1994

EM-kisat täyttivät Helsingin Sanomien urheilusivut kahdeksan päivän ajan ja Heikuran ottamia kuvia niistä löysin yhteensä 25. Tällä kertaa kuvat oli helppo jäljittää, sillä kaikkien kuvien yhteyteen oli merkattu kuvaajan nimi. Suuren kuva määrän lisäksi toinen merkittävä ero vuoden 1990 EM-kisakuviin verrattuna ovat värikuvat. Mustavalkokuvien osuus on suurin, mutta seassa on myös paljon värikuvia, jotka luovat saturoidulla sävy maailmallaan voimakkaan kontrastin mustavalkokuvaan. Etenkin värikuvien punaisen sävyt ovat kirkkaita, mikä voi tietysti johtua myös painoteknisistä syistä.

Urheilukuvat ovat sommittelultaan harkittuja ja staattisia, aivan kuten vuoden 1990 EM-kisoissa. Heikura on kuvannut urheilijoita pitkällä polttovälillä kohtisuoraan edestä ja silmänseläältä. Muita kuvakulmia ei ole havaittavissa. Oiva esimerkki huolellisesta sommittelusta on kuva kävelijä Valentin Konosesta (HS 14.8.1994). Heikura on kuvaa ottaessaan asettunut kisan kävelyreitille suoraan Konosen eteen rajaten ympärillä olevat ihmiset pois, mutta sisällyttäen rivin yleisön heiluttamia Suomen lippuja kuvan vasemmalla puolella. Kuvan värit ovat saturoituja korostaen sinistä niin Suomen lipuissa kuin Konosen shortseissakin. Myös terävyysalueen ulkopuolella olevat

tielle asetetut liikennekartiot ovat hyvin kirkkaanpunaisia. Jälkikäsitteystä kertoo lisäksi kuvan tummennettu tausta, mikä estää katseen harhailemasta siellä seisovaan ihmisjoukkoon ja nostaa vielä voimakkaammin Konosen huomion keskipisteeksi.

Nyt Heikuran kuvien joukossa on urheilijoiden ja urheilusuoritusten lisäksi kuvia yleisöstä sekä tunnelmasta stadionin ulkopuolelta. Mise-en-shot näissä kuvissa yleisöstä ja miljööstä rakentuu kuitenkin hyvin tavanomaisista elementeistä. Tavanomaisella tarkoitan kuvien toteavaa ja ennemminkin informoivaa kuin ”tunnelmallista” syvyyttä. Toisin kuin urheilukuvat, nämä kuvat on kuvattu lyhyellä polttovälillä eli laajakulmalla, joten syväterävyysalue on pitkä. Valo on kuvissa tasaista myötävaloa ja rajaukset tiukkoja. Esimerkkeinä kuva Suomen kannattajista yleisössä (HS 9.8.1994) sekä kävelytyylinäytteitä antavista ihmisistä (HS 14.8.1994).

Mise-en-scèneä eli taittoa tarkastellessa yllättävä havainto on, että kooltaan useat Heikuran ottamat kuvat ovat pienempiä verrattuna vuoden 1990 kisoihin. Joukossa on kaksi jopa kuuden palstan levyistä pääkuvaa, mutta suurin osa urheilukuvista on saanut kolme tai neljä palstaa tilaa. Pääkuvilta vievät palstatilaa pienet urheilukuvat sekä ”tunnelmakuvat”, joita on sijoiteltu lähes joka sivulle. Koska taitollisesti useat sivut ovat pääkuvan lisäksi täynnä pienempiä yhden tai kahden palstan levyisiä kuvia, on useita kuvia rajattu tuntuvasti. Näin ollen pikkukuvat siis syövät pääkuvien palstatilaa ja samalla myös niiden voimaa. Ensimmäistä kertaa konkretisoituu, kuinka valtava merkitys taitolla on siinä, millaisena valokuva päättyy lehden sivulle ja miten se välittyy katsojalle.

5.2.2. Ulkomaan reportaasit: Venäjä 1993 ja Kiina 1995

Ensimmäisen ulkomaan reportaasin Heikura teki Venäjälle keväällä 1993. Yhdessä toimittaja Erkki Pennasen kanssa Heikura kävi Nizhni Novgorodissa, Kazanissa, Uralin teollisuuskeskuksessa Jekaterinburgissa sekä Siperian Krasnojarskissa. *Reportaasisarja Sydän-Venäjältä* julkaistiin neljässä osassa touko- ja kesäkuun Sunnuntaisivuilla. Taitollisesti reportaasit ovat tyylikkäitä kokonaisuuksia. Ne edustavat jokseenkin klassista kuvareportaasia; jokaisessa on yksi iso pääkuva ja lisäksi 2–5 pienempää kuvaa. Verrattuina muihin HS:n sivuihin sunnuntaisivuilla kuvien merkitys on suurempi tekstiin nähden ja reportaasien pääpaino on nimenomaan kuvakerronnassa.

Kuvista välittyy katukuvaajan ote eli vaikutelma, että Heikura on ollut matkan ajan ulkopuolinen tarkkailija ja onnistunut kuvaamaan ihmisiä huomaamattomasti sekä tallentamaan spontaaneja hetkiä. Vain kolmessa kuvassa ihmisten katseet kohtaavat kameran; potretissa hiilityöläisistä (HS 30.5.1993) sekä kuvissa Nizhni Novgorodin torin ihmisvilinästä (HS 16.5.1993). Muita kuvia ottaessa Heikura on ollut kuin kärpäsenä katossa eli näkymätön havainnoija. Esimerkkinä valokuvat Kazanista (HS 13.6.1993). Niin kuvissa mielenosoituksesta kuin bussissa matkustavista naisistakin Heikura on hyvin läsnä tilanteissa ja on kuvannut ihmisiä rohkeasti läheltä ilman, että kuvattavat huomaisivat tai reagoisivat mitenkään kameran läsnäoloon.

Reportaasikuvien mise-en-shot rakentuu paljolti samoista ominaisuuksista, joita havainnoin kesän 1990 kuvista; niistä ovat läsnä syväkontrastisuus, luonnonvalon käyttö, silmäntason kuvakulma sekä reunojen tummennus. Nyt nämä piirteet tuntuvat kuitenkin vielä harkitummilta ja voimakkaammilta. Kuvissa vahvistuvat niin tummat sävyjen, varjojen kuin luonnonvalon hyödyntäminen. Useiden kuvien reunoja on tummennettu näkyvästi ja luonnonvalo laskeutuu vain halutuille kohdille. Heikura ohjaa reportaasikuvissa vahvemmin katsojan katsetta valon, varjon ja jälkikäsitellyssä tehtyjen tummennusten avulla. Esimerkkinä kuvat bussissa matkustavista

kazanilaisista naisista (emt.). Linja-auton ikkunoista tuleva valo koskettaa naisten kasvoja pehmeästi ja lähes kaikki muu kuvassa on tummaa. Kuvien pelkistetty ja harmoninen sommittelu silmänselkeydeltä luo vahvan siteen kuvattun ja kuvan katsojan välille. Kuvissa ei ole mitään muita näkyviä yksityiskohtia taustalla tai kohteen vieressä, johon katse voisi harhailla. Katse nauliutuu heti henkilöön. Nähdäkseni niin tyyllisesti ja tunnelmallisesti reportaasikuvat muistuttavat useita Heikuran vuonna 2008 julkaistun Photographs-kirjan kuvia. Aivan kuten kirjan kuvat, tuntuvat Venäjän reportaasikuvat olevan yksittäisiä kuvia. Jokaisella on oma tunnelataus ja ne kertovat näin oman tarinansa.

Sommitelultaan stabiilien kuvien lisäksi joukossa on useita dynaamisia kuvia. Esimerkkinä kuva kazanilaisessa lähiössä hyppelilehtivästä tytöstä (HS 16.5.1993) sekä jo yllämainitut mielenosoituskuvat. Diagonaalisten linjojen lisäksi kuvien dynaamisuutta voimistaa tytön tapauksessa lievä alakuvakulma ja mielenosoituskuvin yläkuvakulma.

Maalis-huhtikuussa 1995 Heikura kiersi toimittaja Teppo Tiilikaisen kanssa runsaat kolme viikkoa eri puolilla Kiinaa. He tekivät useita reportaaseja ja juttuja *Kiina Dengin jälkeen*-nimiseen sarjaan, jossa käsiteltiin Kiinan yhteiskunnallista murrosta. Kiinassa tehtyjä juttuja löytyi tiipittain eri osastoilta yhteensä jopa 17 ja niitä julkaistiin niin huhti-, touko-, kuin kesäkuunkin Helsingin Sanomissa vuonna 1995. Heikuran ottamia kuvia juttujen yhteydestä oli yhteensä 38, joista enemmistö on värikuvia. Joukossa oli vain viisi mustavalkoista valokuvaa. Suuren juttumäärän vuoksi en niinkään keskity tarkastelemaan tässä yleiskatsauksessa mise-en-scèneä eli taitollisia ratkaisuja vaan analyysini pääpaino on kuvien ominaisuuksien eli Heikuran käsialan jäljittämisenä. Jokaisella Helsingin Sanomien osastolla on omat taitolliset sääntönsä ja siksi en vertaakaan muiden kuin sunnuntaisivuilla julkaistun reportaasin taittoa Venäjän reportaasin taittoihin.

Kiinassa otettuja kuvia tarkastellessa havaitsee niissä myös ulkopuolisen tarkkailijan, katukuvaajan, joka on välillä mennyt lähemmäksi kuvattaviaan ja välillä pysynyt etäämmällä. Kuvatessaan pitkällä polttovälillä kansan vapautusarmeijan sotilaiden ryhtiharjoituksia (HS 21.4.1995) Heikura on ollut kauempana tilanteesta, kun taas paifangilaisia lapsia (HS 18.4.1995) hän on kuvannut laajakulmalla hyvinkin läheltä. Oli Kiinan kuvat kuvattu teleobjektiivilla tai lyhyellä polttovälillä, havaintoni on, että ne ovat sommittelultaan tiiviitä ja pelkistettyjä. Suurin osa kuvista on staattisia ja silmänselkeydeltä kuvattu. Vain muutama kuva on kuvattu selkeästi ala- tai yläkulmasta. Kuvat eivät juuri siis poikkea Venäjällä otetuista kuvista.

Yleissävyltään värikuvat ovat melko haaleita, ainoastaan tietyt värit korostuvat kuvissa voimakkaampina, kuten vihreä ja punainen. Tämä voi tietysti johtua ennemminkin värikuvien painotekniikasta kuin Heikuran kuville tekemästä jälkikäsittelystä. Kuvien kontrastia sekä tummia sävyjä Heikura on selvästi korostanut entisestään kuvankäsittelyssä. Esimerkkinä vastavaloon kuvattu kuva Shanghain rannalle nousevista pilvenpiirtäjistä (HS 30.4.1995) sekä yläkulmasta otettu kuva pekingiläisestä kerjäläispojasta (HS 16.5.1995). Molemmissa kuvissa voimakkaimmat elementit ovat luonnonvalo ja sen luomat varjot. Jotta katse pysyisi kuvan keskellä, Heikura on tummentanut kuvien reunoja juuri sen verran, ettei valo karkaa ja johdata katsojan huomiota pois. Kuvien reunojen tummennus on voimakasta yhtäläillä värikuvissa kuin mustavalkoisissakin kuvissa.

Ainoa sunnuntaisivuilla julkaistu juttu Kiinasta on kuuden valokuvan reportaasi Maopingin padon rakentamisesta (HS 14.4.1995). Valokuvien lisäksi jutussa on pieni graafinen karttakuva tulevasta kolmen solan padosta. Kaikki kuvat ovat yhdellä sivulla, teksti toisella. Taitollisesti kuvat muodostavat näin vahvan kokonaisuuden. Sivun keskellä on koko sivun levyinen pääkuva patorakennelmista. Pääkuvan ala- ja yläpuolelle on sijoiteltu viisi pienempää valokuvaa

patotyöläisistä sekä karttakuva. Verrattuna Venäjän kuvareportaaseihin, jotka koostuivat ennenkaikkea vahvoista yksittäisistä kuvista, vaikuttaa tämä yhtenäisemmältä kuvasarjalta. Tietysti taitollinen ratkaisu laittaa kaikki kuvat samalle sivulle sekä se, että kuvat ovat vain yhdeltä paikalta ja todennäköisesti saman päivän aikana kuvattu, varmasti lisäävät tätä yhtenäisyyden tunnetta.

5.2.3. Kesät 1994, 1995 ja 1996

Heikuran uran toiselta ajanjaksolta valitsin tarkasteluun myös vuosien 1994 ja 1996 kesäkuut. Nämä ovat satunnaisotantoja, mutta vuodenajan ja kuukauden valitseminen tuntui johdonmukaiselta jatkolta ensimmäiselle ajanjaksolle. Kun etsin Kiinassa tehtyjä juttuja vuoden 1995 huhti-, touko- ja kesäkuun lehdistä, tarkkailin samalla muidenkin juttujen yhteydessä julkaistuja Heikuran kuvia. Otin siis lisäksi vuodelta 1995 joitain voimakkaasti erottuvia kuvia analyysiini tueksi, vaikka en näiden kuukausien lehtiä käynytäkään yhtä systemaattisesti läpi. Erottuvilla kuvilla tarkoitan kuvia, joissa jo havaitsemani Heikuran käsialan ominaisuus vahvistuu. Eri osastoilla julkaistuja kuvia tutkimalla halusin selvittää, mitkä ominaisuudet dominoivat Heikuran käsialaa ennen hänen siirtymistä Helsingin Sanomien vakituiseksi valokuvaajaksi vuonna 1997.

Kesäkuun 1994 lehdestä löysin 50 ja 1996 lehdestä 36 Heikuran ottamaa kuvaa. Enemmistö kuvista on vähintään neljän palstan levyisiä värikuvia ja niitä on kuukauden aikana julkaistu tasaisesti lehtien pääuutissivulla sekä eri osastoilla. Verrattuna vuosiin 1984, 1985 tai 1990 on kuvamäärä kasvanut runsaasti. Nyt Heikuran kuvia oli vähintään yksi lähes jokaisen päivän lehdessä. Taitollisesti yhä useammin kuvat sivujen yläosassa ja keskellä. Pääuutissivulla Heikuran ottamia kuvia on myös yhä enemmän.

Juttuaiheita ajatellen yksi muutos on, että Heikura on kuvannut yhä enemmän kulttuurisivuille. Urheilukuvaajana Heikuran rooli tuntuu myös merkittävämmältä. Kaiken kaikkiaan kuvien tai

juttujen teemat ovat rikastuneet. Kaupunki ja kotimaa aiheet eivät ole enää keskiössä, vaan Heikura on päässyt tekemään visuaalisesti monipuolisempia kuvauskeikkoja esimerkiksi kulttuuri- ja urheilusivuille. Kesäkuussa 1995 Heikura kuvasi muun muassa kymmenen päivää kestävässä Helsingin kansainvälisissä balettikilpailuissa, toukokuussa 1995 yhdessä toimittaja Heikki Miettisen kanssa hän seurasi Jari Litmasen ja hollantilaisen jalkapalloseura Ajaxin valmistautumista Euroopan mestarien liigan loppuotteluun ja vuosina 1994 ja 1995 Heikura kuvasi kesäkuussa kolmen päivän ajan Sörnäisten katurallikisaa.

Myös henkilökuvia on joukossa paljon. Vaikka useat henkilökuvat ovat kooltaan melko pieniä, vain kahden palstan levyisiä ja niiden tehtävä on antaa jutussa mainitulle henkilölle kasvot, ei niitä voi missään nimessä kutsua täytekuviksi. Heikuran on jälkikäsitellyssä tummentanut kuvien reunoja voimakkaasti niin, että valo koskettaa pääasiallisesti ainoastaan henkilön kasvoja. Tummennukset tekevät kuvista dramaattisia ja tuovat niihin syvyyttä. Kuvista tulee hieman outoja, mutta siksi kiehtovia. Pienestä koostaan huolimatta katse löytää henkilökuvat sivuilta heti. Esimerkkeinä kulttuurisivuilla julkaistut henkilökuvat Hannu Paloviitasta (HS 3.6.1996), Jorma Uotisesta (HS 17.6.1996) ja Ona Kamusta (HS 28.6.1996).

Henkilökuvien lisäksi aineistosta erottui vahvistunut reunojen tummennus myös uutiskuvissa. Tämä piirre erotti Heikuran kuvat muiden kuvaajien kuvista. Havaitsin, että monet muutkin kuvaajat kuten Esko Sala, Timo Kirves, Sirpa Räihä ja Heikki Kotilainen tummensivat mustavalkoisten kuvien reunoja. Tätä ominaisuutta ei siis voi yksinomaan kutsua Heikuran leimaksi. Mutta Heikura vei reunojen tummentamisen pidemmälle kuin muut, hyödyntämällä tekniikkaa rohkeasti myös värikuvissa. Esimerkkeinä kesäkuun 1996 värikuva voittoaan juhlivasta rallikuski Jyrki Järvilehdosta (HS 10.6.1996). Samanlailla värikuvien raju tummentaminen näkyy Heikuran balettikuvissa (HS 11.6.1995). Tummennukset luovat kuviin kontrastia ja pelkistävät niitä. Huomio

kiinnittyy ainoastaan tanssijoiden liikkeisiin ja eleisiin. Löysin myös lisää kuvia, jotka Heikura oli kuvannut pitkällä polttovälillä, kuten kuva räntäsateessa kävelevistä ihmisistä (HS 15.5.1995). Suurimman osan kuvista Heikura on kuitenkin edelleen kuvannut laajakulmalla.

5.3. Vakituinen lehtikuvaaja 1997 – 2010

Vuonna 1997 Heikurasta tuli Helsingin Sanomien vakituinen valokuvaaja ja hän työskenteli tällä tittelillä aina kesään 2010 asti. Tarkastelun alle Heikuran uran kolmannelta ajanjaksolta valitsin Helsingin yleisurheilun MM-kisat, kaksi ulkomaan reportaasikokonaisuutta sekä toukokuut 2000, 2005 sekä 2010. Koska Heikura luultavasti vietti vakituksena kuvaajana kesälomiaan kesäkuukausina ja irtisanoutui kesällä 2010, valitsin kesäkuukausien sijasta toukokuut.

Ulkomaanreportaasit valikoituivat Photographs-kirjan avulla, sieltä valitsin yhden Heikuran Iranissa ja yhden Afganistanissa kuvaaman kuvan, joiden journalistisen kontekstin eli reportaasien taiton jäljitin Helsingin Sanomien digitaalisesta näköislehtiarkistosta.

5.3.1. Yleisurheilun MM-kisat 2005

Heikuran kuvat Helsingin yleisurheilun MM-kisoista vuodelta 2005 ovat odotetusti visuaalisesti kiinnostavimpia verrattuna vuosien 1990 tai 1994 EM-kisoihin. Myös taittoa tarkastelemalla selviää pian, että kuvat näyttelevät määränsä, kokonsa ja sijoittelun puolesta usein pääosaa kisoja kattavilla urheilusivuilla. Yhteensä Heikuran ottamia värikuvia löysin 33, joista neljä on pääuutissivulla.

Kuvista jopa viisi on kuuden palstan leveyisiä vaakakuvia, yksi kahdeksan palstan levyinen eli noin puolen sivun kokoinen kuva ja yksi viiden palstan levyinen pystykuva, joka on siis lähes koko sivun korkuinen. Pienempiä yhden tai kahden palstan kuvia on vain muutama ja enemmistö kuvista on joko kolmen tai neljän palstan levyisiä. 17 kuvista on sivunsa pääkuva ja sijoitettu sivun yläosaan

keskelle tai sivun nurkkiin.

Aivan kuten Helsingin EM-kisoissa vuonna 1994, Heikura kuvasi urheilusuoritusten lisäksi myös tunnelmakuvia, mutta nyt jälkimmäisiä ei voi enää kutsua tavanomaisiksi kuviksi. Kuvat ovat sommittelultaan ja valonkäytöltään rohkeita, kuten vastavaloon kuvatussa pystykuvassa sateessa istuvasta yleisöstä otsikon vieressä *Ukkosmyrsky huuhteli helteisen kisapäivän* (HS 10.8.2005). Yli puolet kuvan alasta täyttää vastavalon valaisema sade ja katsomosta erottaa vain muutamia ihmisiä sadeviittoineen, joiden reunukset myös voimakas vastavalo on kirkastanut. Mustan ja valkoisen lisäksi valokuvasta ei erota muita värejä kuin yhden katsojan punaisen hupun sekä Suomen lipun sinisen ristin. Vastaavanlainen lähes mustavalkoinen kuva on myös kahden palstan vaakakuva kisatoimitsijasta, joka lapioi vettä pois sateen täyttämältä yleisurheilukentältä (HS 11.8.2005). Ainoastaan kentällä olevissa kartioissa on punertavaa sävyä.

Sommittelultaan rohkea on myös kuuden palstan levyinen vaakakuva stadionin tyhjistä katsomosta otsikon alla *Olympiastadionilla hiljaista enää katsomossa* (HS 6.8.2005). Kuva on rajattu niin, että kuva-ala täyttyy lähes kokonaan puisilla stadionin penkeillä, mutta aivan kuvan vasemmassa nurkassa on ikään kuin juuri kuvasta pois kävelevä mies. Ensikatsomalta kuva on lähes abstrakti penkkien muodostamine linjoineen. Vasta kuvateksti paljastaa, että kyseessä ovat ”stadionin puiset lehterit”.

Silmänkorkeudelta kuvaamisen lisäksi Heikura on kuvannut urheilijoita hyvin jyrkästä alakuvakulmasta. Juoksijoita Heikura on kuvannut lähes maanpinnasta ja sommitellut kuvat niin, että stadionin katsomo tai katos ja taivas ovat taustalla (HS 8.8.2005, 9.8.2005 ja digitaalinen näköislehti 10.8.2005). Myös alakulmasta kuvattu seiväshyppääjä Jelena Isinbajeva (HS digitaalinen näköislehti 13.8.2005) tuntuu leijuvan ilmassa, sillä taivas täyttää lähes koko

pystykuvan taustan. Rajaamalla kuvat näin Heikura onnistuu pelkistämään niitä vielä entisestään. Sommittelultaan kuvat tuntuvat paljon harkitummilta ja puhtaammilta kuin vuoden 1990 ja 1994 yleisurheilukisoissa. Taustalla tai kuvan etualalla ei ole mitään ylimääräistä.

Osittain varmasti kehittyneen kamera-, painotekniikan ja paperinkin ansiosta värikuvien sävy maailma on rikkaampi ja harmonisempi kuin vuoden 1994 EM-kisojen kuvissa. Heikura ei enää kuvannut filmille tai vedostanut värikuvia pimiössä vaan kuvasi digitaalisella järjestelmäkameralla ja näin myös värikuvien jälkikäsittely helpottui. Sävyjä on enemmän, mutta ne eivät ole kovin satureituja printtilehdessä. Digitaalisessa näköislehdessä värit ovat taas hyvinkin satureidut. Voi siis tietysti olla, että Heikuran alunperin käsittelemät kuvat ovat väreiltään satureidumpia, kuin mitä lehdessä julkaistut kuvat antavat olettaa.

Heikuran rooli yleisurheilukisojen kuvaajana siis kasvoi vuosien saatossa. Toisaalta, mitä suuremmat kisat, sen enemmän kuvat saattavat saada urheilusivuilla palstatilaa. Kuvien koko ja sijoittelu riippuu myös aina lopulta taittotyylstä, niinkuin vuoden 1994 EM-kisat osoittivat. Jos taittoon sijoitetaan useita pieniä yhden, kahden palstan kuvia, ei pääkuville jää suurta tilaa.

Heikura kuvasi myös vuoden 2008 olympialaisissa Pekingissä ja vaikka en aineistoa analyysiini valinnutkaan, silmäilin mielenkiinnosta olympialaisten aikaan taitettuja Helsingin Sanomien urheilusivuja, joita Heikura oli ottanut omaan arkistoonsa talteen. Huomiota herättivät suuret kuvakoot sekä systemaattinen ja selkeä taittotyylly. Suuret pääkuvat heti sivun yläosassa ovat ennemminkin sääntö kuin poikkeus. Heikuran ottamista kuvista jopa kolme on kahdeksan palstan levyisiä vaakakuvia ja kolme neljän palstan levyisiä pystykuvia, täyttäen näin aina lähes puolet sivusta. Joukossa on lisäksi yksi seitsemän ja kuusi kuuden palstan levyistä vaakakuvaa. Kiistatta Heikuran rooli urheilukuvaajana kasvoi vuosien saatossa, mutta samanaikaisesti urheilukisojen

merkittävyys ja taittotyylä vaikuttivat kuvien taittamiseen.

5.3.2. Ulkomaan reportaasit: Iran 2006 ja Afganistan 2007

Ulkomaanreportaaseista analysoitavaksi otin kaksi sunnuntaisivuilla julkaistua kuvareportaasikokonaisuutta. Ensimmäinen on otsikolla *Näyttävästi peitetyt* kuvareportaasi Iranilaisista naisista (HS digitaalinen näköislehti 21.5.2006). Reportaasi koostuu seitsemästä värikuvasta, jotka on taitettu lähes kokonaisuksi, kaksi palstaa vajaalle aukeamalle yhdessä tekstin kanssa. Kuvat näyttelevät pääosaa; ne on sijoitettu niin, että tekstiä on vain aivan sivujen alaosassa. Kuuden palstan levyinen tiivis pääkuva avaa reportaasin, jonka alla on kaksi kahden ja puolen palstan kuvaa. Pääkuvassa naiset, jotka ovat pukeutuneet mustiin kokovartalon peittäviin abaya-asusteisiin, kulkevat mielenosoituskulkuessa. Näemme heidän selät sekä yhden naisen käden, kun hän silittää pienen tytön päätä. Kahdessa pienemmässä kuvassa pääkuvan alla näemme naisia Kabulin kaduilla; toisessa abayaan pukeutuneena, toisessa arkisimmissa vaatteissa. Seuraavalla sivulla on kaksi neljän palstan levyistä vaakakuvaa; tiivis kuva rukoushallista sekä kuva bussiin jonottavista naisista. Niiden välissä on kaksi pienempää, kahden palstan levyistä vaakakuvaa; yleiskuva jumppaavasta naisesta ja puolikuva nuoresta iranilaisesta naisesta.

Toisessa ulkomaan reportaasissa *Edessä on vielä matkaa* Afganistanista (HS digitaalinen näköislehti 15.4.2007) on myös yhteensä seitsemän kuvaa, joista kuusi on valokuvia ja yksi graafinen karttakuva. Taitollisesti kuvilla on taas merkittävä rooli, vaikka nyt tekstiä onkin enemmän. Kuuden palstan levyinen pääkuva isoa autonrengasta tien yli pyörittävästä miehestä on sijoitettu ensimmäisen sivun alaosaan ja pienemmät kolme kahden palstan kuvaa sijaitsevat sivun yllä heti otsikon alla. Ensimmäinen kuva näistä on karttakuva Afganistanista, toinen valokuva äidistä ja tyttärestä Kabulin keskustassa ja kolmas ylhäältä kuvattu yleiskuva Kabulin öiseltä kadulta. Toisella sivulla on kolme kolmen palstan levyistä vaakakuvaa; yksi kuva afganistalaisista

kerjäläisistä ylhäällä ja kaksi alhaalla. Toinen kabulilaisista kahvilassa istuvista nuorista miehistä ja toinen öisellä kadulla vartioivasta sotilaasta. Teksti on siis sijoitettu ylhäällä ja alhaalla sijaitsevien kuvien väliin.

Kuten Venäjän ja Kiinan reportaaseissa 1990-luvulla, Heikuran kuvat ovat ulkopuolisen katukuvaajan otteella otettuja, toteavia ja usein silmänkorkeudelta kuvattuja staattisia kuvia.

Kaikkia tarkastelemiani reportaaseja yhdistää myös se, että niiden kuvat ovat yksittäisiä kuvia.

Jokainen kuva kertoo oman tarinansa, eikä seassa siis ole yhtään täyte- tai tunnelmakuvaa. Kaikki kuvat ovat joko yleis- tai puolikuvia. Lähikuvia ei joukossa ole.

Iranin ja Afganistanin kuvareportaasit ovat visuaalisesti monipuolisempia kokonaisuuksia, kuvia on siis enemmän ja niissä on enemmän variaatiota sommittelun ja valonkäytön suhteen. Kuvat ovat myös rikkaampia ja syvempiä niin kontrastin kuin värien sävy maailman suhteen. Yleissävyltään kuvat ovat tummempia, varsinkin Iranin reportaasissa musta väri hallitsee kuvia.

Sommitellullisesti Heikuran kuvat ovat tiivimmin rajattuja. Pitkää polttoväliä hyödyntäen hän on tehnyt kuvista entistä pelkistetympiä. Esimerkkinä kuva rukoilevista iranilaisista miehistä, joiden keskellä seisoo pikkutyttö (HS 21.5.2006) ja jo yllä mainittu kuva mielenosoituksessa marssivista mustapukuisista naisista (emt). Pelkistetty on myös kuva Afganistanin kansallisarmeijan sotilaasta (HS 15.4.2007), mutta ennemminkin valon takia. Vaikka kuvat ovat vallitsevan- tai luonnonvalonkäytöltään melko samanlaisia 1990-luvun reportaasien kanssa, on niissä havaittavissa rohkeampi ote, josta parhaana esimerkkinä edellä mainittu kuva. Heikura on kuvannut sotilasta suoraan vastavaloon niin, että erotettavissa on vain hänen siluettinsa valoa vasten ja lähes kaikki muu on kuvassa täysin mustaa, pimeyden peitossa.

Suurimmat erot tai muutokset verrattuna aiempiin kuvareportaaseihin ovat oletettavastikin taitollisia. Vaikka toisaalta Heikuran käsialan kehittyminen, niin tekninen kuin tyyllinenkin, on voinut vaikuttaa julkaistujen kuvien määrään ja sijoitteluun, toinen olennainen tekijä on varmasti ajan mittaan tehdyt sunnuntaisivujen taitolliset uudistukset.

5.3.3. Toukokuut 2000, 2005 ja 2010

Kuva-analyysini viimeisessä osassa tarkastelen Helsingin Sanomien eri osastoilla julkaistuja Heikuran kuvia 2000-luvulla. Pyrkimykseni on tehdä lyhyt katsaus vuosien 2000, 2005 ja 2010 toukokuiden kuviin ja kartoittaa niitä luonnehtivia pääpiirteitä. Kuinka Heikuran käsiala muotoutui viimeisellä HS-ajanjaksolla? Mitkä jo aiemmin havaitsemani ominaisuudet säilyivät tai vahvistuivat hänen työssään, mitkä jäivät pois ja mitä uusia elementtejä Heikura mahdollisesti toi kuviin? Toukokuun 2000 kuvat muistuttavat ominaisuuksiltaan paljon toisen ajanjakson, eritoten Kiinan juttujen sekä kesien 1994, 1995 ja 1996, kuvia. Enemmistö kuvista on melko saturoituja värikuvia ja useiden kuvien reunat on vahvasti tummennettu. Lähes kaikkia 2000-luvun kuvia luonnehtii staattisuus; ne ovat sommittelultaan horisontaalisia ja silmäkorkeudelta kuvattu, vain aniharva kuva on kuvattu ala- tai yläkulmasta. Staattisuuden tunnetta kuvissa lisää se, että yhä useammin kuvauskohde, useimmiten henkilö, on aivan kuvan keskellä. Kuvista on havaittavissa edelleen Heikuran katukuvaajamainen ote ja hän hakeutuu selkeästi yhä useammin kuvaamaan kohti vastavaloa.

Oikeastaan suurin muutos ja ero muihin ajanjaksoihin verrattuna on kuvien kokonaisvaltainen tummuus etenkin toukokuiden 2005 ja 2010 kuvissa. Toukokuun 2005 värikuvat ovat sävyiltään monotonisempia, saturaatiota on siis laskettu jälkikäsitteilyssä ja kuvan mustaa, tummien sävyjen arvoja, taas on nostettu (ks. HS 4.5. ja 11.5.2005). Lopputuloksena on haalea, monotoninen

sävymaailma.

Useista toukokuun 2010 kuvista värit ovat kadonneet pois lähes kokonaan. Vaikka kaikki ovat värikuvia ja suurin osa henkilökuvia, moni niistä täyttyy varjoista ja valoisista alueista, mustasta ja valkoisesta (ks. HS 1.5. ja 4.5.2010). Ei varmasti ole sattumaa, että Heikura sai synkkiä aiheita kuvattavakseen. Molempien juttujen, otsikoilla *Raiskaustuomiot liian lieviä* sekä *Mitä kirkon pitäisi tehdä hyväksikäyttäjälle*, vakavuutta korostavat Heikuran tummanpuhuvat ja tunnelmalliset kuvat. Mieleeni juolahtaa väistämättä Heikuran oma henkilökohtainen projekti *Hämärä vyöhyke* -näyttely, ja lopulta myös kirja, jota varten Heikura kuvasi läpi vuoden 2010. Kirja pitää sisällään jyrkkäkontrastisia, film noir -elokuvien visuaalisuutta muistuttavia mustavalkokuvia Helsingin kaduilta eri vuoden- ja vuorokaudenaikoina. Sama kädenjälki näkyy siis Helsingin Sanomissa julkaistuissa kuvissa toukokuussa 2010, Heikuran HS-uran viimeisenä työkuukautena. Samalla ympyrä sulkeutuu, kun Heikura tekee paluun mustavalkokuvien pariin, mistä hänen uransa alkoi.

Taitollisesti toukokuuden 2000, 2005 ja 2010 julkaistut Heikuran kuvat ovat jakautuneet tasaisesti Helsingin Sanomien eri osastoille ja palstatilaa, kuten olettaakin saattaa, kuvat ovat saaneet runsaasti. Ei vaikuta, että yhtäkään kuvaa olisi rajattu. Enemmistö vaakakuvista on viiden tai kuuden palstan levyisiä ja pystykuvista kolmen tai neljän palstan levyisiä. Heikuran ottama kuva oli lähes poikkeuksetta aina myös sivun pääkuva.

5.4. Pohdintoja kuva-analyysistä

Alla olevaan taulukkoon kokosin analyysissäni tekemiäni havaintoja. Yritin olla toistamatta samoja ominaisuuksia jokaiseen sarakkeeseen, vaikka usein samat piirteet toistuivatkin. Pikemminkin pyrin kirjaamaan ylös, jos jokin uusi ominaisuus ilmeni tai jo mainittu Heikuran käsialaa kuvaava piirre

vahvistui. Nähdäkseni taulukkoa voi ja on hedelmällistä lukea kahdella eri tavalla: kronologisesti yksi ajanjakso kerrallaan saadaakseen kokonaisvaltaisen käsityksen Heikuran käsialan kehittymisestä tai vertaamalla eri otanta ryhmiä keskenään eli kesiä, yleisurheilukisoja tai ulkomaan reportaaseja. Huolimatta siitä kummalla tavalla taulukkoa tulkitsee, se osoittaa, että tietyt Heikuran käsialalle ominaiset tunnusmerkit toistuvat, hakevat muotoaan ja vahvistuvat ajan kanssa. Vaikka kesällä 1984 Heikuran rooli kuvaajan oli melko vaatimaton ja hänen myöhempi, vahvistunut kädenjälkensä ei ole kuvissa tunnistettavissa, merkittävää kuitenkin on, että osa kesällä 1984 havaitsemistani ominaisuuksista kuvaa Heikuran käsialaa myös 2000-luvulla. Johtopäätöksissä eli aivan tutkielmani lopussa esitän vielä haastattelujen tarkentamana toisen, tiivistetyn taulukon Heikuran käsialaa luonnehtivista ominaisuuksista.

Läpi uransa ajan Heikura on suosinut luonnonvaloa, tarkkailevan ja ulkopuolisen katukuvaajan roolia sekä silmänskorkeutta kuvakulmana. Välillä Heikura kuvasi tietysti myös ylä- tai alakuvakulmasta kuten Venäjän reportaaseissa tai 2005 yleisurheilun MM-kisoista osoittavat, mutta tutkimani aineiston perusteella voi todeta, että Heikuran yleisin valitsema kuvakulma on silmänskorkeus. Ensimmäiset havainnot varjoista sekä jyrkkäkontrastisuudesta havaitsin elokuun 1985 kuvista ja nämä ominaisuudet myös sekä toistuivat että vahvistuivat kolmen ajanjakson aikana; kesällä 1990, ensimmäisissä ulkomaan reportaaseissa sekä toisen ajanjakson kesinä ja kulminoituen lopulta kolmannella ajanjaksolla, etenkin toukokuun 2010 tummiin, usein lähes pelkästä valosta ja varjoista koostuviin kuviin.

Jälkikäsitellyssä kuvien reunojen tummentaminen on myös Heikuran käsialaa luonnehtiva piirre. Ensimmäiset havainnot tummennetuista kuvien reunoista tein kesän 1990 kuvista ja vuoden 1993 Venäjän reportaasi kuvissa reunojen tummennus oli jo voimakasta ja edelleen kesien 1994 (myös yleisurheilun EM-kisoissa), 1995 ja 1996 kuvissa vielä voimakkaampaa, etenkin henkilökuvissa.

Kolmannen ajanjakson kuvissa reunojen tummennus on jokseenkin vähemmän dramaattista ja hienovaraisempaa kuin toisella ajanjaksolla, mutta kuitenkin edelleen havaittavissa.

Pitkällä polttovälillä kuvaaminen kuvien tiivis rajaaminen ja pelkistäminen ovat ominaisuuksia, jotka Heikura omaksui pikkuhiljaa lehtikuvaajauransa kehittyessä. Aluksi Heikura käytti teleobjektiiivia vain urheilukuvauksessa, mutta kesän 1990 kuvien joukossa oli myös pitkällä polttovälillä kuvattuja uutis- sekä henkilökuvia. Toisen ajanjakson aineistosta havaitsin myösmuutamia telekuvia, mutta varsinaiseen kukoistukseensa tämä ominaisuus kehittyi vasta kolmannella ajanjaksolla.

Myös vastavaloon kuvaaminen ja siluetit kiehtoivat Heikuraa aivan uransa alusta asti. Ensimmäinen voimakkaasti vastavaloon kuvattu kuva tuli minulle vastaan Kiinan reportaaseja tarkastellessa eli vuonna 1995 ja sen jälkeen kolmannella ajanjaksolla. *Photographs* (2008) kirja ja valokuva *Vuoden lyhin päivä* (ks. s. 74) osoittaa myös, että Heikura suosi ja kuvasi rohkeasti vastavaloon jo vuonna 1995, jolloin kuva julkaistiin HS:n pääuutisivulla. Kirjassa on lisäksi lukuisia muita vastavaloon kuvattuja kuvia 2000-luvulta kuten *Äänittäjä Pauli Jyrälän viimeinen keikka* (ks. s. 56–57).

Yksi ominaisuus, jota pidän myös relevanttina Heikuran käsialan muotoutumiselle, on hänen tapansa kuvata ihmisiä. Nähdäkseni ensimmäisen ajanjakson kuvia kuvatessa Heikura on ollut jokseenkin etäinen ja varovainen, mutta toisella ajanjaksolla, vaikkakin edelleen ulkopuolinen tarkkailija, hän on läsnäolevampi eikä ole arkaillut kuvata ihmisiä läheltä ja kohtisuoraan kasvojen edestä. Sommittelultaan henkilökuvat muuttavat tiivimmiksi, niistä alkaa löytyä pelkistystä sekä tiukempaa rajausta. Kolmannella ajanjaksolla Heikuran kuvaustavassa tapahtuu taas muutos. Ihmisten rinnalle yhä tärkeimmiksi elementeiksi kuvissa nousevat heidän varjonsa ja kuvat pelkistyvät entisestään.

Taulukko 1. Heikuran kuvien (mise-en-shot) sekä kuvien taiton (mise-en-scène) ominaisuuksia kolmelta eri ajanjaksolta.

| I | II | III |
|---|--|---|
| 1984 – 1991 kesäkuvaaja | 1992 – 1996 vapaakuvaaja | 1997 – 2010 vakituinen kuvaaja |
| <p>Kesä 1984:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - silmänskorkeus yleisin kuvakulma - vallitsevan ja luonnonvalon hyödyntäminen, ei salamaa - laajakulma ja pitkä syväterävyysalue - pitkän polttovälin käyttö vain urheilukuvissa - pääasiassa staattisia, todistavia ja informoivia kuvia - tarkkailevan ja ulkopuolisen katukuvaajan ote <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - niukasti palstatilaa - kuvien sijoittelu sivujen alaosiin ja nurkkiin - kuvia rajattu runsaasti - ei juuri henkilökuvia, kaupunki ja tila suuremmissa roolissa | <p>Kesäkuut 1994, 1995 ja 1996:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - dramaattinen reunojen tummennus niin henkilö- kuin uutiskuvissakin - teleobjektiivin lisääntynyt käyttö ja näin kuvien näkökentän kapeneminen - värimaailma saturoitu <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - yhä enemmän kuvia ja monipuolisempi kuvausaiheita etenkin kulttuuri ja urheilusivuille - runsaasti henkilökuvia (harkitumpia) | <p>Toukokuut 2000, 2005, 2010:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - staattisuus ja reunojen tummennus - yleisin kuvakulma silmänskorkeus - horisontaalinen sommittelu - katukuvaajamainen ote - hakeutuminen kuvaamaan vastavaloa kohti yhä useammin - toukokuussa 2000 vielä saturoidut värit, 2005 kuvat sävyiltään monotonisempia ja tummempia - toukokuussa 2010 värit hävinneet kuvista lähes kokonaan - varjot ja film noir -elokuvamainen jyrkkäkontrastisuus <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - runsaasti palstatilaa ja pääkuvia - ei rajattuja kuvia - sijoittelu sivun yläosaan |
| <p>Kesä 1985:</p> <p>Mise-en-shot & mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - muuten samat piirteet kuin kesällä 1984, mutta nyt enemmän kuvia ja monipuolisimpia aiheita - ihmiset enemmän keskiössä - joukossa henkilökuvia, joista kylläkin suurin osa ”täytekuvia” - enemmän palstatilaa <p>Elokuu 1985:</p> <ul style="list-style-type: none"> - harkitumpia kuvia sommittelun ja valonkäytön suhteen - ensimmäiset havainnot kuvien tummentamisesta ja jyrkkäkontrastisuudesta - kuvilla enemmän palstatilaa | <p>Venäjän reportaasit 1993:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - mustavalkokuvia - katukuvaajamainen ote eli ulkopuolinen tarkkailija - kuvien reunojen voimakas tummentaminen sekä jyrkän kontrastin korostaminen jälkikäsitellyssä - kuvien pelkistäminen ja katseen ohjaaminen - ala- ja yläkuvakulmat - dynaamisemmat kuvat <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - yksittäisiä kuvia | <p>Iran 2006 ja Afganistan 2007:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - kuvissa enemmän vaihtelua sommittelun ja valonkäytön suhteen - entistä jyrkempi kontrasti - syvät värit - yleissävyiltään tummempia kuvia - suoraan vastavaloon kuvaaminen - kuvat tiiviimmin rajattuja, näkökenttä kapenee - laajakulma on vaihtunut teleobjektiivin <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - visuaalisesti monipuolisempia ja eheämpiä reportaasikokonaisuuksia, mutta kuvat edelleen yksittäisiä kuvia |
| <p>Kesä 1990:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - kuvat jälkikäsitellympiä; reunojen lievä tummennus - pitkän polttovälin käyttö myös uutis- ja henkilökuvauksessa - luonnonvalon ja varjojen hyödyntäminen <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - yhä enemmän palstatilaa sekä pääkuvia pääuutisvivulla | <p>Kiinan reportaasit 1995:</p> <p>Mise-en-shot & Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - muuten samat havainnot paitsi nyt myös värikuvia - ensimmäiset havainnot voimakkaasti vastavaloon kuvaamisesta | |
| <p>EM-kisat 1990:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - mustavalkokuvia - kohtisuoraan silmänskorkeudelta kuvaaminen ja urheilijoiden eleiden tallentaminen - kuvien sommittelu ei niin harkittua tai pelkistettyä, usein taustalla tai etualalla epätarkkuusalueella ihmisiä <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - suuret kuvakoot - kuvien näyttävä sijoittelu | <p>EM-kisat 1994:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - mustavalkokuvien lisäksi värikuvia - saturoidut värit ja tummennukset - urheilukuvat harkitummin sommiteltu - tunnelmakuvat laajoja, syväteräviä ja informoivia ”täytekuvia” <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - enemmän kuvia - paljon pieniä kuvia | <p>MM-kisat 2005:</p> <p>Mise-en-shot</p> <ul style="list-style-type: none"> - jyrkästä alakulmasta kuvaaminen - vastavalon voimakas käyttö - tiivis sommittelu: taustalla eikä etualalla mitään ylimääräistä - harmonisempi sävymaailma - tunnelmakuvat harkitumpia sommittelultaan ja valonkäytöltä <p>Mise-en-scène</p> <ul style="list-style-type: none"> - kuvien määrä kasvanut entisestään ja koko myös |

Myös Heikuran kuvien värimaailman kehityskaari on kiintoisa. Heikura aloitti HS-uransa kuvaamalla mustavalkokuvia, sitten siirtyi vähitellen välillä hyvinkin saturoituihin värikuviin ja loppuvaiheessa hän taas palasi melko värittömiin kuviin, suosien monotonista sävymaailmaa tai äärimmillään vain varjojen luomaa mustaa ja valon luomaa valkoista.

Lähes kaikki ensimmäisen ajanjakson valokuvat ovat mustavalkoisia. Vasta 1990-luvun alussa alkoivat värikuvat pikkuhiljaa yleistyä Helsingin Sanomien sivuilla. Kun vertaa Venäjän (1993) tai Kiinan (1995) reportaaseja Heikuran 2000-luvulla kuvaamiin ulkomaan reportaaseihin, oivaltaa, että niin värillä kuin kuvien taitolla on suuri merkitys kuvien ulosantiin. Heikuran Iranissa (2006) ja Afganistanissa (2007) kuvaamat kuvareportaasit on kehittynyt sisällöltään ja muodoltaan paljon, mutta samalla mietin, kuinka paljon uusi painotekniikka ja taittotapa vaikuttaa tekemiini johtopäätöksiin Heikuran käsialan muotoutumisesta. Samalla tavalla kuvien laatuun ja väreihin vaikuttavat tietysti myös Helsingin Sanomien siirtyminen digiaikaan vuonna 1999 (Virkkunen 2013, 157). Filmikamerasta digitaaliseen kameraan siirtyminen on iso murros, aivan kuten digikameroiden nopea kehityskin 2000-luvulla. Kaikki nämä seikat vaikuttavat kuvien ulosantiin.

Taulukko osoittaa myös sen, kuinka ajan kuluessa Heikuran kuvien määrä sekä niille annettu palstatila kasvoi ja kuvien sijoittelu myös parani. Ensimmäisellä ajanjaksolla ja ensimmäisenä kesänä Heikuran kuvat olivat taitollisesti melko pienessä roolissa; pääkuvia ei juuri ollut, kuvia oli usein rajattu ja ne oli sijoiteltu lähes aina sivujen alaosiin tai nurkkiin. Toisena kesänä kuvien määrä ja niiden saama palstatila oli jo kasvanut. Kesällä 1990 myös pääkuvien määrä oli huomattavasti kasvanut ja sivuille näyttävästi sijoitetut yleisurheilun EM-kisakuvat elokuussa 1990 kertovat viimeistään Heikuran kuvaajan roolin muutoksesta.

Heikuran kuvien esillepanon kehitys jatkuu edelleen toisella ja kolmannella ajanjaksolla, jolloin

lisäksi kuvien variaatio temaattisesti sekä kuvatyypiltään monipuolistuvat. Lehdistä löytyy yhä useammin Heikuran ottamia henkilökuvia ja mukaan tulevat myös ulkomaan reportaasit.

Kolmannen ajanjakson kuvia tarkastellessa en havainnut, että niitä olisi rajattu juuri ollenkaan.

Kuvat on lähes poikkeuksetta sijoitettu sivujen yläosaan ja keskelle, usein niin, että kuva peittää puolet sivun pinta-alasta.

Mise-en-scèneä koskeavia tutkimustuloksia tulkittaessa on kuitenkin hyvä muistaa, että myös itse jutun aiheen suuruus ja tärkeys vaikuttaa ratkaisevasti kuvien taittoon kuten myös tiettyjen toimituksien oma taittotyyli sekä tietysti lehden mainos- ja ilmoitusmyynti. Sunnuntaisivuilla julkaistuja ulkomaan reportaaseja luonnehtii kuvapainotteisuus, niinkuin myös yleisurheilukisojen uutisointia urheilusivuilla. On kiinnostavaa huomata, kuinka urheilutoimituksen tyyli taittaa yleisurheilukisojen antia on muuttunut eri aikoina. Vuonna 1990 pääkuville annettiin paljon palstatilaa, mutta vuoden 1994 EM-kisojen aikaan urheilusivut täyttivät pikemminkin pienet kuvat. Sysyllä 2005 katseenvangitsijoina toimivat usein lähes puolen sivun kokoiset pääkuvat.

Kuva-analyysiä tehdessä olin ajoittain varsin itsekriittinen pohtiessani aineiston riittävyttä sekä analyysini järjestelmällisyyttä. Näin jälkeempäin taulukkoa ja tuloksia läpikäydessäni olen tyytyväinen niin aineistoa kuin metodeja koskeviin valintoihini, mutta edelleen mieltäni askarruttavat kaikki ne Heikuran HS-uran vuodet, joita en tutkielmassani tarkastellut. Olemassa olevan aineiston laajuuden vuoksi vaarana on, että kokonaiskuva käsialan muotoutumisesta on jäänyt ainakin joiltain osin puutteelliseksi.

Aineiston eri otantojen vertailtavuus myös arvellutti minua. Aineistoni toiselta ja kolmannelta ajanjaksolta koostui aluksi vain ulkomaan reportaasien sekä yleisurheilukisojen kuvista. Koe-analyysin jälkeen kumminkin laajensin näiden kahden ajanjakson aineistoa. Satunnaisotannoilla

valitsin kesäkuut 1994, 1995 ja 1996 sekä harkituilla viiden vuoden välein tehdyillä otannoilla toukokuut 2000, 2005 ja 2010. Näin eri osastoilla julkaistut kuvat olivat paremmin verrattavissa ensimmäisellä ajanjaksolla tarkastelemini kesien 1984, 1985 ja 1990 kuviin.

6. Haastattelut

6.1. Lähtökohdat: Tuotannon sosiologinen näkökulma

Haastatteluiden tavoitteena on valottaa Heikuran polkua auteuriksi, työskentelytapoja sekä mahdollista toimituksen vaikutusta Heikuran käsialaan. Lähtökohtana ja inspiraationa tutkielmani teemahaastattelulle on tuotannon sosiologia, jota myös Mather (2013) hyödyntää omassa tutkimuksessaan jäljittäessään Kubrickin käsialan syntyä. Matherin lähtökohtana on ajatus, että Kubrickin käsialan syntyyn vaikuttivat yhtäläillä hänen omat ambitionsa kuin kollegoiden ja ystävien tuki ja panos.

Haastatteluiden tarkoituksena on selvittää myös, miten Heikura onnistui ylläpitämään omaa tyyliään työskennellessään Helsingin Sanomien lehtikuvaajana. Oliko hänellä todella kontrolli julkaistuihin kuviin ja onko totta, että hän tarjosi taittoa varten vain yhden kuvan, kuten erikoistutkija Jukka Kukkonen (2008, 225) kirjoittaa?

Haastattelurungon laatimisessa käytin hyväkseni Matherin (2013) tuotannon sosiologisen tutkimuksen jäsentelyä. Poimin kirjasta neljä pääteemaa, joista muodostui rungon ydin:

1) Heikuran tausta, 2) toimituksen työtavat, 3) Heikuran työtavat, 4) yhteistyö (kuvien valinta ja taitto). Pääteemojen alle hahmottelin valmiiksi tarkentavia, yksityiskohtaisempia kysymyksiä, joita syntyi yhteensä 20.

Tuotannon tutkimuksessaan Mäenpää (2006) hahmottaa ryhmähaastatteluista saamansa aineiston avulla sanomalehti Pohjalaisen kuvien taustalla olevaa työprosessia ja käytäntöjä, jotka vaikuttavat alan ammattilaisten tapaan tuottaa kuvia julkisuuteen. Lähtökohdiltaan Mäenpään haastattelututkimus poikkeaa omastani siinä, että itse keskityn pääasiassa yhden tekijän eli Heikuran työskentelytapoihin enkä siis lähtökohtaisesti kuvatoimituksessa vallitsevaan yhteiseen arkeen. Haastatteluiden ollessa vain osa tutkielmaani, en pureudu kuvien tekemisen ja tuotannon tutkimiseen yhtä syvällisesti tai kokonaisvaltaisesti kuin Mäenpää tai Mather tekevät omissa tutkimuksissaan. Näin ollen oma tutkimukseni vain sivuaa tuotannon sosiologiaa ja tuotannon tutkimusta, pääpainon ollessa tekijyystutkimuksessa. Tästä syystä päätin myös haastatella haastatteltavia erikseen. En kokenut olennaiseksi tarkkailla haastateltavien keskinäistä vuorovaikutusta, koska vain yksi heistä työskentelee tällä hetkellä Helsingin Sanomissa. Vaikka Heikuran työskentelytavat ovat päätutkimuskohde, jäljitän tietysti väistämättä joitain Helsingin Sanomien toimituksen kuvajournalistisia käytäntöjä ja eri tekijöiden, etenkin valokuvaajan ja taittajan, välistä yhteistyötä.

Haastattelin tutkimustani varten itse Hannes Heikuraa sekä hänen entisiä työtovereitaan uutispäällikkö Hannu Salmea ja jo eläkkeelle jäännyttä toimitussihteeri Timo Virtaa. Hannu Salmi on työskennellyt Helsingin Sanomissa vuodesta 1985. Heikuran vielä ollessa talossa, Salmi teki myös toimittajan ja toimitussihteerin töitä. Virta aloitti työskentelyn Helsingin Sanomissa vuonna 1982 aluksi kuvatoimittajana, sitten kotimaan osaston apulaisuutispäällikkö ja lopulta hän työskenteli pisimmän ajan lehdessä toimitussihteerinä. Eläkkeelle Virta jäi 2010 eli samana vuonna kuin Heikuran HS-ura päättyi. Virtaa ja Salmea yhdistää se, että he ovat molemmat olleet toimitussihteereinä vastuussa Helsingin Sanomien uutisetusivun, jota kutsutaan myös pääuutissivuksi, taitosta.

Heikuraa haastattellessa kysyin häneltä, keitä Helsingin Sanomien taittajia voisin haastatella, jottei kysymykset nojaisi vain hänen vastauksiinsa. Haastatteluaineiston luotettavuuden osoittamiseksi ja validiuden saavuttamiseksi on välttämätöntä kysyä asiaa muiltakin asiantuntijoilta (Hirsjärvi&Hurme 2011, 189).

Perinteiset reliaabeliuden ja validiuden käsitteet ovat peräisin kvantitatiivisesta tutkimuksesta. Hirsjärvi ja Hurme (2011, 188–189) pohtivat, miten käsitteiden määrittämistavat voidaan korvata kvalitatiivisessa tutkimuksessa. Keskeiseksi nousevat käsiteanalyysi ja rakennevalidius eli tutkijan pitää kertoa, miten hän on päätenyt kuvaamaan ja luokittamaan tutkittavien maailmaa sekä perustella menettelynsä. On myös hyvä pohtia läpinäkyvästi, käsitteleekö ja koskeeko tutkimus sitä ilmiötä, mitä sen on oletettu koskevan. Myös triangulaatio [Bloor 1997] on tehokas tapa tarkastaa haastatteluaineiston luotettavuutta (Ks. Hirsjärvi & Hurme 2011, 189). Triangulaatiossa eri haastatteluista saatuja tietoja vertaillaan toisiinsa, etsitään niiden välistä yksimielisyyttä ja pyritään saamaan vastauksille näin vahvistusta. On kuitenkin hyvä muistaa, että ihmisten käsitykset voivat vaihdella samasta kohteesta lyhyenkin ajan kuluessa. (emt.)

Teemahaastattelun analyysin yleisiä piirteitä eriteltäessä Hirsjärvi ja Hurme (2011, 137) korostavat merkitysten tiivistämistä, niiden tulkintaa sekä tutkijan näkökulman tärkeyttä. Tutkija ei siis tyydy vain tarkastelemaan pelkästään näkyviä tutkimustuloksia, vaan hänen tavoitteenaan on tulkita haastattelua valitusta näkökulmasta ja löytää myös merkityksiä, joita ei välttämättä ole sanottu ääneen. Tässä mielessä tulkinta on spekulatiivista eikä päämääränä ole tekstin tiivistyminen vaan ennemminkin laajeneminen. Tietysti tutkijan rooli vaikuttaa paljon tehtyihin tulkintoihin. Glesnen ja Peshin [1992] mukaan tutkija voi olla ainakin kolmessa erinlaisessa roolissa: taiteilijana, kääntäjänä/tulkkina ja muuntajana (Ks. Hirsjärvi & Hurme 2011, 192). Itse näen oman roolini ennen kaikkea tulkkina. Omat kokemukset väistämättä vaikuttavat siihen, miten ymmärrän

haastateltavien maailmaa. Kontekstietieto on kuvauksissa myös tärkeää, jotta voitaisiin ymmärtää ilmiön laajempi sosiaalinen ja historiallinen merkitys. Tarkasteltava ilmiö tulee siis sijoittaa aikaan, paikkaan ja siihen kulttuuriin, johon se kuuluu. (emt.)

Otin yhteyttä Hannes Heikuraan sähköpostilla syksyllä 2013 ja hän suostui onnekseni haastateltavaksi. Tein esihaastattelun lokakuussa ja varsinaisen teemahaastattelun joulukuussa 2013. Molemmilla kerroilla tapasimme Helsingin rautatieaseman lounasravintola Elielissä, missä myös tein haastattelut. Esihaastattelua varten en tehnyt haastattelurunkoa, enkä myöskään nauhoittanut keskusteluamme. Olin miettinyt kuitenkin etukäteen vihkooni kysymyksiä, mihin myös kirjasin Heikuran vastaukset. Joulukuussa haastattelin Heikuraa laatimani haastattelurungon mukaisesti ja tallensin tapaamisemme digitaalisella ääninauhoittimella.

Muihin haastateltaviin Hannu Salmeen sekä Timo Virtaan otin yhteyttä puhelimitse. Molemmat suostuivat heti haastateltaviksi, tosin Salmi hieman aluksi ihmetteli, miksi hänen nimensä oli mainittu Heikuralle tekemässäni haastattelussa. Selitin, että Heikura muisteli taittajia, joiden kanssa teki ajottain tiivistä yhteistyötä. Eläkkeellä oleva Virta ei kummaksunut yhteydenottoa, vaan Heikuran ystävänä lähinnä odotti sitä. Teemahaastattelurunkoa käytin sellaisenaan Heikuraa haastatellessa, mutta toimitushteereitä haastatellessa hyödynsin erilaista haastattelutekniikkaa. En käynyt heidän kanssa läpi kaikkia teema-alueita, vaan kysyin molemmilta tietyt, samat muotoilemani sähköpostin välityksellä lähetetyt kysymykset koskien haastateltavien toimenkuvaa Helsingin Sanomissa, Heikuran HS-uraa, työskentelytapoja sekä heidän yhteistyötään. Yhteensä kysymyksiä oli yhdeksän ja lopuksi annoin mahdollisuuden vielä vapaalle sanalle. Päädyin tekemään haastattelut kirjallisena, koska tahdoin antaa haastateltaville aikaa pohtia vastauksia menneisyyteen viittaaviin kysymyksiin. Huomasin kuitenkin, että Heikuran uran ensimmäistä ja toista ajanjaksoa koskeviin kysymyksiin oli sekä Virran että Salmen vaikea vastata. Suurin osa

heidän kommenteistaan viittaavatkin vuosiin, jolloin Heikura oli vakituinen kuvaaja Helsingin Sanomille.

Heikuran kohdalla ajattelin, että lokakuinen esihaastattelu toimisi eräänlaisena katalyyttinä hänen muistinsa virkistämiseksi. Ilokseni havaitsinkin, että joulukuun teemahaastattelua varten Heikura oli selvästi pohtinut ja muistellut syvemmin urakehitystään Helsingin Sanomissa. Tutkimustani auttoi myös paljon se, että myös tapaamisiemme välissä ja jälkeen, pystyin aina tarvittaessa tarkistamaan sähköpostilla esimerkiksi aineiston etsintää helpottavaa tietoa tai pyytää Heikuraa tarkentamaan haastattelussa antamaansa vastausta.

Voisi siis sanoa, että Heikuran haastattelu edustaa ennemminkin avointa teemahaastattelua ja toimitussihteerien haastattelu valmiiksi harkittuine kysymyksineen puolistrukturoitua haastattelua (Eskola & Suoranta 1998, 87). Harkitsin aluksi mahdollista avointa, keskustelevaa teemahaastattelua myös Salmen ja Virran kanssa, mutta silloin aineiston määrä olisi paisunut liian laajaksi. On kuitenkin muistettava, että haastatteluosuus on vain osa tutkielmaani.

Heikuran haastattelun litteroinnin aloitin heti joulukuun lopussa ja pian selvisi, että tulisin käyttämään haastattelurungon pääteemoja myös analyysin pohjana. Litterointi oli työlästä ja huomasin, että Heikuran puheenvuorot saattoivat välillä harhailla muihin aiheisiin, jotka toki olivat ajankohtaisia, mutta eivät välttämättä oleellisia tutkimuskysymyksiäni ajatellen.

Haastattelutilanteessa en kuitenkaan tarkoituksella ohjaillut liikaa Heikuran puheita, vaan annoin hänen sanoa aina sanottavansa loppuun. Tavoitteenani oli luoda näin rentoutunut, keskustelumainen ilmapiiri. Tietysti silmäilin myös samalla haastattelurunkoa ja ohjasin keskustelua tarvittaessa. Pidin huolta, että jokainen teema tulee käsiteltyä.

Heikuralle laatimani haastattelurungon neljä pääteemaa toimivat pitkälti myös analyysini pohjana. Ennen tutkimustuloksien kokoamista erittelin haastattelujen sisältöä yksinkertaisesti teema kerrallaan, haastattelurungon rakennetta seuraten, tavoitteena saada jäsennettyä näin aineistosta selkeä kokonaisuus. Lopulliseen analyysiin sisällytin seuraavat pääluvut: Taustaa, Työskentely Helsingin Sanomissa, Kontrolli sekä Yhteistyö. Koska aineistoa oli paljon, etenkin Heikuran haastattelusta, teemoittelemalla sain karsittua pois vähemmän relevanttia haastatteluaineistoa.

6.1.1. Taustaa: Valokuvausta ja elokuvausta

Heikura aloitti opiskelemaan valokuvausta vuonna 1981 Taideteollisen korkeakoulun iltalinjalla ja valmistui valokuvaajaksi vuonna 1988. Valokuvausopinnot venyivät neljästä vuodesta kahdeksan vuotiseksi, koska vuonna 1984 Heikura rupesi myös opiskelemaan elokuvausta elokuvataiteen laitoksella. Valokuvauksen ja elokuvauksen opinnot menivät siis päällekkäin.

Elokuvausta opiskellessaan Heikura tajusi pian, että dokumentaarisuus kiinnosti häntä enemmän kuin fiktio ja studiotyöskentely. Todellisuuden arvostuksen lisäksi dokumenttielokuvien teko tuntui mielekkäämmältä pienen työryhmän ansiosta. Heikura kammoksui fiktioelokuvien suuria kuvausryhmiä sekä niiden työnjohdollista toimintaa. Hän ei halunnut olla muiden käskytettävänä tai käskyttää muita. Heikura oivalsi jo opiskeluvaiheessa, että hänelle on tärkeää päästä toteuttamaan omia visioitaan.

Se on raakaa ryhmätyötä ja vaatii aikalailla sosiaalista luonnetta sekä antaumuksellista työskentelyä lähinnä kahden, kolmen oikeasti luovaa työtä tekevän: ohjaajan, kuvaajan ja lavastajan päämäärien eteen. Valomiehenä tai kamera-assistenttina, niissä ei paljoa luovia ratkaisuja tehdä, vaan se on sellaista toisten ambitioiden toteuttamista. (Heikura)

Opintojensa loppuvaiheessa hän keskittyikin yhä enemmän dokumenttielokuvien tekoon ja oppi

tallentamaan kuvaustilanteissa olennaisen. Vaikka Heikurasta ei lopulta elokuvaajaa tullutkaan, opetti ala arvokkaita taitoja, joista oli apua myöhemmin kuvajournalistina.

Dokumenttielokuvia tehdessä suuntauduin pitkälle siihen, että mä leikkasin kuvatessani. Eli pystyin ikäänkuin ennakoimaan tulevat tilanteet ja operoimaan sujuvasti: panoroimaan, vaihtaa kuvakulmaa, puolikuvasta lähikuvaan tai laajoihin kuviin. [...] Omaksuin työnteon moraalin sekä tilanteiden näkemisen kaarena, joka auttaa kuvatessa. [...] Se elokuvallisuus siirtyi ja sen tajuaminen, että ei käy vaan ottamassa lähikuvaa jostain pääministeristä vaan yrittää löytää siitä tilanteesta niitä omia tulkintoja. (Heikura)

Opiskellessaan elokuvataiteen laitoksella 1980-luvulla Heikura oli myös innokas elokuva-arkistossa kävijä, hän ihastui jo silloin film noir -elokuvien valaisutekniikkaan; tummiin sävyihin vastavaloon ja voimakkaaseen kontrastiin.

Kyllä mä kävin katsomassa kaikki mahdolliset. Enemmän film noiria, jonka valaistus ja tunnelma on jäänyt mieleen. Ne on niin ylidramaattisia ja ylimeneminen on aina hirveen nautittavaa. Niistä on kaikista jäänyt jotain alitajuntaan. [...] Pyrkii kokoajan sinne vastavalon ja siluettien puolelle sekä merkityksellisiin ja arvotuksellisiin taustoihin. Mun mielestä niiden pitäisi olla mahdollisimman runollisia ja hienoja. (Heikura)

Vastavaloon kuvaaminen ja jyrkkäkontrastisuus ovat siis ominaisuuksia, jotka kiehtoivat Heikuraa jo opiskelijana. Hän saattoi valokuvata filmille jopa niin rohkeasti vastavaloa kohti, että kuvat ylivaloutuivat täysin ja omien sanojensa mukaan hän joutui pimiössä ”kaivamaan” kuvista yksityiskohtia.

Mather (2013, 266) todisti, kuinka Kubrickin vuodet kuvajournalismin parissa valokuvaajana Look-lehdelle vaikuttivat merkittäväällä tavalla hänen myöhempään elokuvaohjaajan uraansa.

Tutkimustulokset osoittavat, että Kubrick omaksui kuvaesheitä tehdessään mm. kerronnallisia ja kuvien editointia koskevia oppeja sekä valokuvallisia ominaisuuksia kuten luonnonvalon käyttö, jyrkät kuvakulmat, symmetrinen sommittelu sekä syväterävyyden hyödyntäminen. Nämä

”transmedial equivalences” eli sekä valokuvausta ja elokuvausta yhdistävät piirteet Kubrick omaksui työskennellessään kuvajournalistina ja siirsi myöhemmin elokuviinsa.

Heikura taas vei elokuvauksesta omaksutut taidot mukanaan kuvajournalismiin. Vaikka Heikura ei koskaan luonut varsinaista uraa elokuvien tekijänä, hänen 1980-luvun elokuva-alan opinnot olivat merkittävässä roolissa hänen tapaansa nähdä todellisuutta ja taltioida ne kuviin. Heikura oppi näkemään kuvaustilanteen kaarena ja sen, millaisia kuvia tilanteesta voi saada. Tunnelmaltaan ja valaisultaan häneen tekivät suurimman vaikutuksen mustavalkoiset film noir -elokuvat, minkä havaitsee tarkastellessa Heikuran lehtikuvia, etenkin toisella ja kolmannella HS-ajanjaksolla.

6.1.2. Työskentely: Kesäkuvaajasta luottokuvaajaksi

Kysyttäessä Heikuralta hänen ensimmäisestä kesäkuvaaja-ajanjaksosta Helsingin Sanomissa vuosina 1984-1991, hän kertoi kuvatoimituksen kiinteästä ja kollegoita arvostavasta työilmapiiristä. Kesäkuvaajat otettiin hyvin vastaan ja he saivat ohjausta. Heikurasta tuntui hyvältä kuulua arvostettujen kuvaajien porukkaan ja hän oli erittäin motivoitunut. Se, että kokemattomien kesäkuvaajien rooli oli pienempi verrattuna vakituisiin, ei lannistanut Heikuraa.

Aluksi, kun olin kesäkuvaajana sitä tottakai odotti saavansa pienempiä kuvauskeikkoja eikä kuvitellutkaan, että kulkis pitkillä kuvausmatkoilla tai vastaavaa. Kesäkuvaajat oli kuitenkin Hesarissa siihen aikaan ihan normaaleissa vuoroissa. Tietysti, jos päivävuorossa oli minä ja kaksi vakituista, niin kyllä niitä kahta vakituista varmaan priorisoitiin, jos oli joku tärkeä keikka. Kun kyseessä oli vastuullinen työ tai kuvaustehtävä niin esimies tai kuvatoimittajat eivät halunneet riskeerata sillä omaa positiotaan, että ne laittas kokeilumielessä ja kattos miten toi pärjää.
(Heikura)

Pikkuhiljaa ensimmäisen kesän jälkeen vuosi vuodelta Heikuran asema ja hänelle annettu vastuu kuvaajana kasvoi. Helsingin Sanomien kuvatoimituksen työympäristön ja kollegoiden tullessa tutuksi, Heikura löysi myös omatoimisen tavan vaikuttaa siihen, millaisia kuvaukeikkoja pääsisi

tekemään. Kuvatilauslappuja selaamalla määrätietoinen Heikura etsi itselleen mieluisia kuva-aihteita.

Siihen aikaan [1980-luku ja 1990-luvun alku] oli sellainen manuaalinen kuvatilauslappusysteemi, että oli kansio, jonne merkitty seuraavan päivän kuvauksia, niin mä kävin niitä läpi ja merkkasin puolihuolimattomasti sinne oman puumerkkini ilman, että kerroin kenellekään mitään. Joskus se meni läpi ja joskus joku kysyi, et onko tää jotenkin sovittu ja siihen saatoin sanoa, että se kiinnostaa. (Heikura)

Heikuran oma-aloitteinen käyttäytyminen kertoo hänen intohimostaan työtänsä kohtaan. Heikura osoitti sinnikkyytensä ja rohkeutensa kuvatoimittajille sekä muille kollegoilleen jo varhaisessa vaiheessa. Heikuran käsialan kehityttyä yhä varmemmaksi ja systemaattisemmaksi, hän sai enemmän kuvauskeikkoja ja häneltä alettiin myös ”tilata” kuvia.

Sitten kun olin freelancerina niin kuvaustyyli oli jo sen verran kehittynyt, että tietyt toimitussihteerit, jotka käytännössä tekivät esimerkiksi tuoreet ja etusivut, mielellään käyttivät freelanceria ja saattoivat tilata ohi kuvatoimituksen esimiehen jonkun kuvauksen multa, koska ne tiesi mitä ne saa. (Heikura)

Nyt jo eläkkeellä oleva Timo Virta kertoi haastattelussaan, kuinka hänellä oli tapana tilata usein nimenomaan Heikuralta kuvaa ”tuoreiden sivulle” eli pääuutissivulle, joka rakennettiin perinteisesti muusta uutismassasta nostetun pääuutisen sekä vahvan pääkuvan varaan. Toimitussihteeri vastasi viime kädessä koko pääuutissivun sisällöstä sekä ulkoasusta ja kiivasrytmisessä tekemisessä luotettavuus oli usein ratkaiseva asia, kun tehtäviä jaettiin kuvaajille.

Vuosien mittaan Heikura nousi toimitussihteerien pöydässä eräänlaisen luottokuvaajan asemaan. Kun tuoreiden keikalle saatiin Heikura, saattoi toimitussihteeri keskittyä päivän mittaan kaikkeen muuhun. Uutta kuva-aihetta ei enää tarvinnut kehitellä. Heikuralla oli mahtava kyky loihtia voimakas kuva aiheesta kuin aiheesta, ja usein hänen kuvansa täydensivät ja avasivat juttua lukijalle vielä uudella tavalla. Monet tekstit kirjoitettiin uusiksi tukemaan voimakasta kuvaa. (Virta)

Hannu Salmi taittoi uutisetusivua vuodesta 2000. Salmi ei tilannut Heikuralta kuvia, mutta kertoi joskus toivovansa Heikuraa tiettyjen aiheiden kuvaajaksi, joihin hänen kädenjälkensä tuntui

Salmesta sopivan. Sekä Salmi että Virta muistuttavat kuitenkin, että monenlaiset syyt vaikuttavat lopulta kuvaajan valintaan.

Kuvaajat tekevät vuorotyötä, ja uutistilanteessa vuoro ratkaisee, kuka työn tekee. Mutta kieltämättä esimerkiksi pääkuvaa ottamassa näin mielelläni Hanneksen. Tulos oli taattu. Näin kyllä mielelläni sitä ottamassa monta muutakin Hesarin kuvaajaa, koska tasomme on huikea. (Salmi)

Vaikka haastateltavien kommentteista kävi ilmi, että arvostus ja luottamus Heikuran käsialaa ja ammattitaitoa kohtaan on kiistaton, on hyvä ottaa huomioon, että muutkin asiat vaikuttivat uutisetisivun pääkuvan kuvaajan valintaan. Ensimmäkin siihen vaikutti työvuorolista eli se, kuka oli minäkin päivänä käytettävissä. Vaativimpien keikkojen kuvaajavalinnat suoritti kuvatoimitus, jossa keskusteltiin kenen tyyli sopisi keikkaa varten parhaiten. Virta ja Salmi korostivat kumpikin sitä, että Helsingin Sanomilla oli samaan aikaan Heikuran lisäksi paljon muitakin kuvaajia, jotka olivat tunnettuja omasta käsialastaan ja joilta yhtälailla saatettiin tilata kuvia. Voi siis tehdä johtopäätöksen, että sekä Heikuran että useiden muiden Helsingin Sanomien lehtikuvaajien kuvaustyyli oli aina tapauskohtaisesti tilattu ja tällä tavoin koko toimituksen rohkaisema.

Helsingin Sanomat kannusti kuvaajiaan kehittämään oman toisista erottuvan kädenjäljen ei ainoastaan kuvatarjonnan rikastuttamiseksi, mutta myös osittain lehden markkinointitarkoituksiin. Haastatteluissa Salmi ja Virta myönsivät, kuinka Heikurasta tuli osa Helsingin Sanomien brändiä.

Hän nousi Suomen ykköskuvaajaksi ja HS-brändiksi. Kehitti oman tyylin, josta ei voinut erehtyä. Kuvasta tunnisti usein heti, että se on Hanneksen ottama. Rivilukijakin tunnisti hänet. (Salmi)

Kuten tutkielmani alussa, ”Aiemmat tutkimukset” kohdassa mainitsin, Sann (2007, 11–13) päätyy tutkimustulokseen, että nykypäivänä auteurismi vaatii tekijöiltä sen, että he ovat yhtälailla itse tuote kuin työn tekijäkin. Käsitteellä *star- auteur* Sann viittaa elokuvaohjaajiin Almodovar sekä Kar-Wai, jotka molemmat hyödyntävät omaa persoonallisuuttaan elokuvien myymisessä. Tekijä on tärkeä

työn tekemisen lisäksi sen markkinoinnissa. Yksilöllinen tekijäisyys on siis yhä useammin myös kaupallinen strategia.

Caldwell osoittaa (1995, 158–159), kuinka kaapelikanavien tulon ja kaupallistumisen kasvun seurauksena amerikkalainen televisio ryhtyi 1980-luvulla tuottamaan tekijäkeskeisiä ohjelmia, joissa korostettiin esimerkiksi ohjaajan käsialaa tai juontajaa persoonana. TV-kanavat kokivat yksilöiden brändäyksen tarpeelliseksi pystyäkseen kilpailemaan muiden kanavien kanssa sekä erottumaan niiden joukosta. Vastaavasti kohtasi printtilehti valtavan murroksen vuosituhannen vaihteessa, kun siirryttiin digitaaliseen aikaan. Mainostajat karkasivat internettiin ja levikkien määrä rupesi laskemaan. Helsingin Sanomien entinen päätoimittaja Janne Virkkunen (2013, 146) toteaa muistelmateoksessaan, että kun toimitukseen tuli uusi digitaaliseksi muovautuva maailma hiljalleen 1990-luvun puolivälissä, alkoi samaan aikaan myös lehden levikin kääntyminen ”trendinomaiseen” laskuun.

Digitalisoitumisen lisäksi journalismia on muuttanut sen kaupallistuminen. Suomalaisia journalismin tutkimuksia läpikäymällä Koljonen (2013, 43) kartoittaa väitteitä kriiseistä, joita tutkijoiden mukaan journalismi on viime vuosina kohdannut. Yhdeksi kriisiksi väitetään sitä, että media on kaupallistunut juontaen juurensa mediayhtiöissä tapahtuneeseen vallanvaihtoon. Omistus on siirretty perheyhtiöiltä pörssisijoittajille tai kansainvälisille mediakonserneille, minkä seurauksena keskeiseksi päämääräksi ovat tutkijoiden mukaan nousseet osakkeen arvon nostaminen, markkinaosuuden kasvattaminen, tuloksen parantaminen sekä myynnin lisääminen. (Koljonen 2013, 45–46.) Helsingin Sanomissa tapahtui vallanvaihto vuonna 1999, jolloin Sanoma Osakeyhtiö muuttui Erkköjen perheyhtiöstä kansainväliseksi pörssiyhtiöksi.

Kaupallistumisen myötä 2000-luvun alussa Helsingin Sanomat teki tietoisesti brändi-toimittajia.

Heikuran omaleimaisen käsialan tilaaminen oli myös lehden enemmän tai vähemmän laskelmoitua markkinointitoimintaa. Tästä näkökulmasta katsottuna HS-toimitus vaikutti paljonkin Heikuran kädenjäljen ylläpitoon ja auttoi sen muotoutumista. Toisaalta ollessaan osa lehden kaupallista strategiaa Helsingin Sanomat tarjosi myös sellaisen työympäristön, joka tuki Heikuran ambitiesiä ja jossa hän pääsi tekemään juuri sellaista lehtikuvaa kuin halusi. Brändi-ajattelusta hyötysivät siis kumpikin osapuoli.

6.1.3. Kontrolli: Yhden kuvan -tekniikka ja jälkikäsitteily

Hypotesini siitä, että Heikura piti kontrollin kuviensa tekemisestä sekä siitä, mikä kuva päätyy lehteen sai vahvistusta haastatteluista. Aivan uransa alusta lähtien hänellä ei tietenkään ollut samanlainen itsevarmuus kuviensa suhteen, vaan se syntyi ajan kuluessa HS-toimituksen ja työskentelytapojen tullessa tutuiksi. Työskennellessään Helsingin Sanomille ympärivuotisena freelancerina 1990-luvun puolivälissä, Heikura kehitti yhden kuvan -tekniikan varmistukseksi, että lehdessä julkaistaan juuri se hänen valitsemansa paras kuva. Taittoa varten hän tarjosi aina vain yhden kuvan tai jutusta riippuen täsmälleen juuri niin monta kuvaa, kuin toimitussihteeri pyysi juttua varten painettavaksi.

Yhden kuvan -tekniikka perustu siihen, että mä en voinut sietää sitä aamullista valitusta siellä kuvatoimituksessa, ku kuvaaja tulee töihin ja ensimmäiseksi hän sanoo, että taas mä valitsin sen väärän kuvan lehteen. Miksi ne on laittanut sen väärän kuvan tarjolle? Mä vältin sen narinan sillä, että mä valitsen sen kuvan, johon mä oon tyytyväinen. [...] Kaikki kompromissit ja periksiantamiset näkyy seuraavana päivänä, niitä ei vaan saa takaisin. Mitään niistä ei voi enää korjata. Jos oot tehnyt kompromissin, kaikki on peruuttamatonta. (Heikura)

Heikura noudatti yhden kuvan tekniikkaa myös kuvaustilanteessa. Taitollisista syistä hän tarjosi aina uutisjuttuja varten kahden sijasta mieluiten yhden kuvan, koska näin sen pystyi levittämään sivulle isommalla. Heikura suosi yksittäisten kuvien ottamista myös useamman kuvan jutuissa sekä

reportaaseissa pyrkien saamaan tilanteista aina mahdollisimman paljon symboliikkaa yhteen kuvaan.

Mä preferoin tällaista yhden kuvan käyttöä. Silloin siihen tuli mukaan taas tämä elokuvallinen ajattelu, että pyrkii näkemään sen sellaisena kokonaisuutena ja löytämään siitä kertovimman tapahtuman, hetken. Ei siellä ole mitään välikuvia tai tällaisia tunnelmakuvia, jotka vie asioita eteenpäin. Mä en edelleenkään harrasta kuvakerrontaa, kaikki on yksittäisiä kuvia, jotka kertoo mahdollisemman paljon omaa tarinaansa kuvakohtaisesti. (Heikura)

Kontrollista kertoo myös se, että Heikura teki itse kuvansa alusta loppuun asti itse. Valokuvaus on aina ollut hänelle käsityöammatti, josta 50 % on kuvaamista ja 50 % jälkikäsittelyä. Tästä periaatteesta Heikura piti kiinni, vaikka tekniikka kehittyi ja muuttui paljon kolmen vuosikymmenen aikana. Ensin hän viimeisteli kuvansa pimiössä 1980- ja 1990-luvuilla ja lopulta tietokoneella 2000-luvulla. Heikuran voi sanoa noudattavan pimiösääntöä (Mäenpää 2006, 88). Perinteisen pimiön tarjoamat mahdollisuudet, analogisen kuvan käytännöt asettavat siis rajat kuvakäsittelylle. Aivan kuten Pohjalaisen lehtikuvaajat Heikura hyödyntää tietokoneella samoja tekniikoita, joita hän harjoitti ennen digitaalisen kuvan aikakautta pimiössä. Heikura vei pimiötyöskentely perinteet mukanaan digitaaliseen kuvakäsittelyyn ja halusi oppia samat vaiheet, joita käytti käsivedostuksessakin. Tämä selittää ainakin osittain Heikuran käsialan systemaattisuutta ja tunnistettavuutta. Digitaalisuus antoi lisää työkaluja ja helpotti kuvan viimeistelyä, muttei muuttanut hänen pimiöstä omaksuneita työtapojaan.

Kontrolli kuviensa viimeistelystä oli ja on edelleen Heikuralle elintärkeää. Se kertoo hänen tuntemasta ylpeydestä ja kunnioituksesta valokuvaajan ammattia kohtaan. Lehtikuvauksen muututtua yhä vähemmän käsityöammattiksi 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla, Heikura koki, ettei kuvajournalismi ole enää ala, jonka parissa haluaa työskennellä.

Melkein viimeinen niitti oli se, että kamerasta tuli mahdollisuus lähettää suoraan kuva langattomasti toimitukseen. Eli silloin katos se valokuvan perimmäinen merkitys mulle. Mä haluan, että ennen kun mä päästän kuvan käsistäni, niin se on hyvin käsitelty, painovalmis ja että mä uskallan aamulla tunnustaa, että se on mun kuvani. Siinä lukee kuitenkin mun nimeni sen yläpuolella. Jollei mulla sitä mahdollisuutta ole, niin mielummin mä sit teen jotain muuta. (Heikura)

6.1.4. Yhteistyö: Yksin tai tiiviisti toimitussihteerin kanssa

Tietysti se toi hankalan ihmisen maineen, kun kehitin systeemin, että se on pyhää minkä mä annan eteenpäin. Heikuralta tulee yksi kuva ja sitten sen mukaan pitää suunnitella taitto, jos se nyt sattuu olemaan pystykuva niin aukeama määräytyy sen mukaan. (Heikura)

Heikura tuli tunnetuksi HS-toimituksessa siitä, että kuvauskeikoilla hän mielummin kulki ja kuvasi yksin kuin toimittajan kanssa. Haastattelutilanteissa hän ei tietenkään voinut erkaantua toimittajasta, mutta jos kyseessä oli esimerkiksi joku julkinen tapahtuma, pyrki Heikura kameransa kanssa omille teilleen. Hänelle riitti, että ennen juttukeikkaa toimittajan kanssa oli sovittu, mistä aiheesta he juttua tekisivät. Itse kuvaustilanteeseen Heikura tahtoi keskittyä yksin ja mieluiten karisteli niin toimittajan kuin mahdolliset muut kuvaajatkin kannoiltaan.

Tutkimustuloksissaan Mäenpää (2006, 92) toteaa, että lehtikuvaajilla ei ole lähtökohtaisesti mahdollisuutta osallistua tasavertaisesti kuvajournalistiseen työhön, koska heidän läsnäolonsa muun toimituksen rutiineissa on vähäistä. Kuvaajat ovat omissa työtiloissaan erillään toimittajista, mikä sulkee heidät yhteisestä vuorovaikutuksen piiristä. Mäenpää (emt.) mainitsee myös, että kuvaajien eristäytyminen samalla vahvistaa heidän ammatti-identiteettinsä kehittymistä eli toimittajien ja kuvaajien erottelua eri kasteihin, ”me ja he -ajattelua”. Omat tutkimustulokseni paljastavat myös, että Heikura oli vähän tekemisissä muiden kuin kuvaajakollegoiden, kuvatoimittajien ja toimitussihteerien kanssa. Toimittajien kanssa Heikuralla ei siis ollut juuri muuta vuorovaikutusta

kuin ennen keikkaa vaihdettu ”faktainformaatio” (emt). Heikuraa haastateltaessa ilmoilla oli myös jonkinlaista kahtiajakoa kuvaajien ja toimittajien välillä. Heikuran puheista kävi selväksi, että hän työskenteli juttukeikoilla itsenäisesti sekä piti tiukasti kiinni omasta osaamisalueestaan ja näkemyksistään.

Heikura ei myöskään perustanut toimituksen yhteisistä palavereista, joissa suunniteltiin kuvien taittoa ennen varsinaista kuvauskeikkaa. Hän ei kokenut hyötyvänsä sellaisista palavereista on, joissa näytetään lähes valmiiksi suunnitellut taittosuunnitelmat eli millaisia kuvia mihinkin kohtaan halutaan sijoittaa. Hänestä tuntui turhalta suunnitella etukäteen lehden kuvitusta, koska kuvaustilanteessa hän ei halua miettiä orjallisesti sitä, millaista kuvaa oltiin ajateltu aukeamaa varten. Heikuralle on tärkeää keskittyä kuvaustilanteisiin aina tapauskohtaisesti ja sillä hetkellä vallitsevan todellisuuden ehdoilla.

Mä en kertakaikkiaan voi sietää palavereita, jossa suunnitellaan, että mites kuvaaja näkis tämän asian, koska mä en halua nähdä sitä asiaa milläänlailla. Mä meen mielummin paikan päälle ja nään sen siellä, kun että yritän nähdä sen etukäteen ja pahimmassa tapauksessa pettyä ja mennä lukkoon, että eihän tästä mitään tullukaan, koska täällä ei sitä olekaan. Vaan menee sinne, on sitten sen tilanteen armoilla, mitä todellisuus mulle antaa ja niitten mukaan mun pitää pelata. Eikä sen, mitä ollaan toimituksessa suunniteltu. (Heikura)

Toisaalta haastattelusta käy ilmi myös se, että pääuutissivua suunniteltaessa toimitussihteerien kanssa Heikura oli yhteistyöhaluinen ja kuunteli heidän toiveitaan. Heikura tunnustaakin, että muiden kuvaajien ohella toimitussihteerit olivat työtovereita, kenen kanssa tuli parhaiten toimeen. Haastatteluista voi tehdä johtopäätöksen, että lehden teko oli hänelle saumattominta pienissä ryhmissä, aivan kuten elokuvausta opiskellessaan. Jo silloin hän kammoksui suuria työnjohdollisia tuotantoryhmiä. Toimitussihteerien kanssa Heikura tuntui tekevän eniten yhteistyötä.

Etenkin lehden pääkuvaa valittaessa prosessi saattoi olla hyvinkin tiivis. Kun Hannes lähti keikalle, hän otti tarkkaan selvää, mitä ajatuksia ja toiveita oli, mutta teki taatusti työnsä oman vahvan näkemyksensä mukaan. (Salmi)

Sekä Virta että Salmi kunnioittivat yhteistyötä Heikuran kanssa. Kaikilta osin heidän vastauksensa koskien yhteistyötä eivät kuitenkaan olleet yksimielisiä. Etenkin Virralla tuntuu olevan henkilökohtaisempi kontakti Heikuraan ja haastattelusta käy nopeasti ilmi, että he olivat työskennellessään ja ovat edelleen hyviä ystäviä. Virta kokikin, että heidän välinen yhteistyönsä sujui poikkeuksetta hyvin ja että hän sopeutui hyvin aina kyseisinkin uutistilanteen asettamille vaatimuksille.

Heikura oli hyvin aulis briifauksilleni. Asioita ei Heikuran kanssa tietenkään tarvinnut vääntää rautalangasta, hän tiesi heti suunnitelman nähdessään, missä mennään. (Virta)

Salmi myönsi, että työskentely Heikuran kanssa oli toisaalta helppoa, mutta myös vaativaa.

Yhteistyö oli helppoa, koska Heikuran työn laatuun pystyi aina luottamaan. Haastavaa työstä teki Heikuran ehdottomuus ja periksiantamattomuus. Vaikka hän oli usein tinkimätön, kuunteli hän kuitenkin poikkeavia perusteluja.

Hanneksen näkemykset olivat vahvoja, kuten pitää ollakin. Hannes on kuvatessaan myös taiteilija. Kuvavalinnoista keskustelimme kunnolla ja kävimme läpi otoksia. Olin tässä tarkka siksikin, että Hanneksella oli tapana antaa vain vähän vaihtoehtoja, jos hän valitsi yksin. Mielestäni yhteistyömme oli kaikesta huolimatta antoisaa ja hedelmällistä. Kuuntelimme toisiamme. Mutta ei mikään jees-mies. (Salmi)

Yhden kuvan tajoaminen taittoa varten toi mukanaan haasteita Salmen työlle. Hän vastusti Heikuran yhden kuvan tekniikkaa, koska kuva on osa isompaa kokonaisuutta ja sen kokoamiseen taittaja tarvitsee enemmän valinnanvaraa.

Mielestäni Hannes ajatteli liian vahvasti yksittäistä kuvaa, ei ehkä niinkään artikkelin tai koko sivun sisällöllistä ja visuaalista kokonaisuutta. Teemme lehteä lukijoille, ja tekijöiden pitää olla tiimi. Kuvaaja on osa tiimiä. (Salmi)

Myös Virta myönsi, että sisäsivuilla yhden kuvan politiikka teki taittajien työstä mutkikkaampaa, mutta koki, että pääuutissivua ajatellen siitä ei ollut mitään haittaa. Hänelle riitti, että Heikura toimitti taittoa varten yhden hyvän kuvan.

Pystyin hyvin luottamaan siihen, että hänen valitsemansa kuva oli paras mahdollinen. (Virta)

Taiton suunnitteluun ja toimitussihteerin tekemiin päätöksiin ei Heikura juuri koskaan puuttunut. Toisaalta muillakaan Helsingin Sanomien kuvaajilla ei ollut tapana ehdotella taitollisia ratkaisuja varmasti osittain siksi, koska taitto tehtiin illalla ja useimpien kuvaajien työvuoro oli jo päättynyt. Vaikka Heikura ei suostunut helpolla kompromisseihin kuvavalintoja tehdessä, hän kuitenkin antoi taittajalle vastuun tehdä omat ratkaisunsa kuvien rajaamisen ja sijoittelun suhteen. Hän luotti taittajan ammattitaitoon ja koki, että tehdyt rajaukset olivat motivoituja ja aihetta tukevia.

Ei mulla ollut mitään sanomista kuvien koon suhteen. En ollut sanomassa, että tää on väärin tehty. Kunhan siellä on ne kuvat, mitkä mä haluan, taittaja saa tehdä oman työnsä siitä. (Heikura)

Vastavuoroisesti Heikura luotti toimitussihteerien ammattitaitoon ja he saivat vapaasti tehdä taitollisia ratkaisuja. Rantanen (2007, 138–139) korostaa, että taittajan ja kuvaajan hedelmällisen yhteistyön takaamiseksi olisi hyödyllistä, että heidän välillään vallitsisi luottamus sekä yhteisymmärrys. Parhaimman taittotyön saavuttamiseksi taittajan ja kuvaajan olisi siis hyvä tuntea toistensa ajattelutapaa sekä kädenjälkeä. Molemmiin puolinen kunnioitus toisen ammattitaitoa kohtaan ja toimiva henkilökemia ovat siis tärkeitä ainesosia onnistuneen yhteistyön syntymiselle.

Virta oli kiistatta Heikuralle työpari, kenen kanssa hän pääsi rohkeammin toteuttamaan visuaalisia näkemyksiään. Haastattelussaan Heikura muisteli, kuinka nimenomaan Virralla oli tapana ehdottaa

hänelle omia taitollisia ideoitaan ja tilata häneltä joskus koko sivun tai aukeamankin kokoisia kuvia. Ehkä yksi vaikuttava tekijä heidän vahvaan yhteisymmärrykseen on Virran työkokemus kuvatoimittajana. Tullessaan Helsingin Sanomille vuonna 1982 Virta työskenteli aluksi kuvatoimittajana ja jo sitä ennen hän oli työskennellyt kuvatoimittajana yhteensä 14 vuoden ajan ensin Pressfotossa (1968–1975) ja sitten Lehtikuva Oy:ssä (1975–1982). Hän siis poikkesi useimmista toimitussihteereistä kuvallisen taustan vuoksi.

Heikuran kanssa kuvan valinnan, koon, rajauksen tai sijoittelun suhteen visuaalinen näkemyksemme oli niin yhtenevä, että ongelmia ei koskaan syntynyt. (Virta)

Mather (2013, 265) osoittaa tutkimustuloksissaan, että muiden työtovereiden tuki ja panos Look-aikakauslehdessä oli aivan yhtä arvokasta Kubrickin uraa ja käsialan kehittymistä ajatellen, kuin hänen omien oivallustensakin. Lehden tiiviiseen ryhmätyöhön, ”tiimijournalismiin” perustuvat työskentelytavat tarjosivat Kubrickille tilaisuuden oppia alan salat ammattilaisilta sekä samalla vapauden kokeilla sekä tutkia luovuutta (emt). Mather nimeääkin tutkimuksessaan useita eri työntekijöitä tai ystäviä, jotka asiantuntemuksellaan myötävaikuttivat Kubrickin työskentelyyn kuvajournalistina. Nähdäkseni Virran voi nähdä yhtenä vastaavanlaisena myötävaikuttajana Heikuran HS uralla. He muodostivat toimivan tiimin ja heidän yhteistyötään kuvaa selkeästi molemminpuolinen kunnioitus sekä halu tehdä visuaalisesti rohkeita kuvia.

6.2. Haastatteluiden jälkeistä reflektiota

Toimitussihteerien välillä hyvinkin vastakkaisia haastattelutuloksia läpikäydessäni mieleeni juolahti kysymys, kuinka paljon Virran vastauksiin vaikuttaa hänen ystävyytensä Heikuran kanssa? Tai se, että hän on Heikuran kuvien vilpitön ihailija? Vastasiko Virta kysymyksiini puhtaasti ammattimielessä vai Heikuran ystäväenä? Täytyy myös muistaa, että aika on saattanut monien

kysymysten kohdalla kullata muistot ja toisaalta monia asioita on varmasti päässyt unohtumaankin, niin Virran kuin Salmenkin kohdalla.

Näin jälkeinpäin on täytyy myös minun tehdä itsereflektiota ja on huomioitava se, että oma arvostukseni ja ihailu Heikuraa kohtaan saattoi vaikuttaa niin kysymysten asetteluun, hänen vastauksiinsa reagointiin kuin niistä tehtyihin tulkintoihinkin. Jos Heikuran haastattelutilanteessa huomasin harhautuvani tarttumaan tutkimuskysymysteni ulkopuolella oleviin teemoihin, palasin heti haastattelurunkooni ja pyrin ohjaamaan keskustelua sen mukaisesti. Samalla tavalla myös erittelin ja teemoittelin haastatteluja. Analyysivaiheessa ja tulkintoja tehdessä pyrin vertaamaan Heikuran vastauksia ja ajatuksia välittömästi toimitussihteerien kommentteihin.

Nyt ymmärrän, kuinka tärkeää oli haastatella tutkimustani varten Heikuran lisäksi muitakin Helsingin Sanomien työntekijöitä ja nimenomaan toimitussihteereitä, sillä heidän käsiinsä Heikuran kuvat lopulta päätyvät ja he ovat vastuussa niiden taitollisista ratkaisuksista. He valottivat Heikuran työskentelyä ja uran kehitystä nyt kokonaisvaltaisemmin, kuin jos olisin nojanut pelkästään Heikuran vastauksiin. Silloin ei tutkimukseni haastatteluosio olisi myöskään ollut validi. Ilman toimitussihteereiden kommentteja olisivat haastattelututkimustulokset jääneet useassa kohdassa puutteellisiksi. Vaikka toimitussihteerien vastaukset eivät aina olleet yksimielisiä, ne kuitenkin olivat hyödyllisiä tutkimustuloksia pohtiessani, joko vahvistaen tai kyseenalaistaen Heikuran vastauksia ja väitteitä.

Toimitussihteerien vastauksia läpikäydessäni mieleeni juolahti väistämättä myös kysymys, kuinka tutkimustulokset olisivat muuttuneet, jos olisin itse valinnut haastatteltavat? Nythän Heikura itse antoi minulle Virran ja Salmen yhteystiedot, mutta entä, jos olisin haastatellut muita tutkielmaani varten? Helsingin Sanomissa työskentelee lukuisia toimitussihteereitä ja joukossa voi olla myös

niitä, joiden kanssa Heikura ei tullut laisinkaan toimeen. Vaikka ajatus on mielenkiintoinen ja sen mahdollisia vaikutuksia on hyvä pohtia, lopulta se ei kuitenkaan ole tutkimuskysymyksen kannalta relevantti.

7. Yhteenveto ja johtopäätökset

Pro gradu -tutkielmani viimeisessä luvussa tavoitteeni on sitoa yhteen sekä kuva-analyysin että haastattelujen tutkimustulokset. Pohdin myös auteur-teorian soveltuvuutta Heikuraan tai kuvajournalismiin yleisesti ja mahdollista hedelmällistä jatkotutkimuksen paikkaa.

Kuva-analyysin avulla osoitin, että Heikuran käsialaa on läpi hänen HS-uransa kuvanneet tietyt ominaisuudet, kuten silmänselkeydeltä kuvaaminen, katukuvaajan eli ulkopuolisen tarkkailijan rooli, luonnonvalon käyttö ja kuvien reunojen tummentaminen. Nämä ominaisuudet vahvistuivat ajan myötä.

Samalla Heikuran käsialan muotoutumista kuvaa myös uusien kuvaustyyllisten piirteiden kokeilu ja omaksuminen (Ks. Taulukko 2.), kuten lisääntynyt teleobjektiivin käyttö, kuvien kontrastin jyrkentäminen, värien saturointi tai haalentaminen ja sommittelun pelkistyminen. Alla olevaan taulukkoon kokosin niin Heikuran kuvien kuin kuvien taiton keskeisiä ominaisuuksia, jotka kuvaavat hänen käsialaansa kolmella eri HS-uran ajanjaksolla.

Taulukko osoittaa, että vuosien myötä Heikuran kuvien valaistus, sommittelu ja sävy maailma oli aina vaan harkitumpaa ja hallitumpaa. Taulukosta voi myös lukea sen, että Helsingin Sanomien taittajat oppivat arvostamaan Heikuran omintakeista kuvaustyyliä. Kesäkuvajana ollessa hänen kuviaan saatettiin rajata reilusti, mutta Heikuran viimeisen ajanjakson kuvia ei lainkaan.

Taulukko 2. Yhteenvedo Heikuran käsialan ominaisimmista piirteistä hänen HS-uransa kolmella eri ajanjaksolla.

| I | II | III |
|---|--|---|
| 1984 – 1991 kesäkuvaaja | 1992 – 1996 vapaakuvaaja | 1997 – 2010 vakituinen kuvaaja |
| <ul style="list-style-type: none"> - silmänsilmä korkeus yleisin kuvakulma - vallitsevan ja luonnonvalon hyödyntäminen (ei salamaa) - laajakulma ja pitkä syväterävyysalue (teleobjektiivin käyttö vain urheilukuvissa) - ei juuri henkilökuvia, kaupunki ja tila suuremmassa roolissa - pääasiassa staattisia, todistavia ja informoivia kuvia - tarkkailevan ja ulkopuolisen katukuvaajan ote - ei voimakkaita merkkejä jälkikäsittelystä - sommittelultaan ei niin huoliteltuja kuvia - taitossa pieniä kuvakokoja ja kuvia rajattu runsaasti | <ul style="list-style-type: none"> - kuvien reunojen voimakas tummentaminen sekä jyrkän kontrastin korostaminen kuvankäsittelyssä - saturoitu värimaailma - monipuolisempia kuvausaiheita - runsaasti henkilökuvia - teleobjektiivin lisääntynyt käyttö ja näin kuvien näkökentän kapeneminen - harkitumpi sommittelu ja katseen ohjaaminen - ensimmäiset havainnot voimakkaasti vastavaloon kuvaamisesta - dynaamisempia kuvia - yhä enemmän kuvia ja palstatilaa - kuvien parempi sijoittelu | <ul style="list-style-type: none"> - entistä jyrkempi kontrasti (varjot ja film noir -elokuvamainen tunnelma) - suoraan vastavaloon kuvaaminen - saturoitujen värien muuttuminen vähitellen monotonisemmiksi ja tummemmiksi - 2010 värit kadonneet kuvista lähes kokonaan, yleisävyltään tummempia kuvia - teleobjektiivin käyttö ja kuvien tiivi rajaaminen, pelkistäminen - silmänsilmä korkeus edelleen yleisin kuvakulma, mutta välillä myös jyrkän ala- tai yläkulman hyödyntäminen - runsaasti palstatilaa ja pääkuvia - ei rajattuja kuvia |

Taittoa tarkastelemalla selvisi myös, että pikkuhiljaa Heikuran kuvien määrä ja koko kasvoi sekä sijoittelu parani. Vaatimattomasta kesäkuvaajasta kasvoi vuosien saatossa Helsingin Sanomien luottokuvaaja. Heikuran kädenjälkeä arvostettiin jopa niin, että häneltä saatettiin tilata (pää)kuvia, kuten toimitus sihteeri Virta usein teki suunnitellessaan uutisetusivua. Tekemäni havainnot vahvistavat auteur-teorian soveltuvuutta Heikuraan. Analyysi osoittaa, että Heikura on onnistunut jättämään kuviinsa tekijän leimansa ja oman näkemyksensä huolimatta siitä, että hän on työskennellyt muiden toimeksiannosta (Fabe 2004, 136).

Toisaalta kuva-analyysini osoitti myös sen, että joukossa on aina kuvia, joissa ei näy Heikuran omaperäinen kädenjälki. Tämä tutkimustulos herättää kysymyksen siitä, voiko Heikuraa kutsua *auteuriksi* tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä toimivan auteur-teorian valossa? Täytyy muistaa elokuvan ja kuvajournalismin työn luonteen eroavaisuudet. Ajatus lehtikuvaajasta, joka

onnistuisi jättämään jokaikiseen ottamaansa kuvaan vahvan leimansa, tuntuu miltei mahdottomalta. Lehtikuvaaja ottaa vuodessa tuhansia kuvia ja jos samana päivänä on useampi kuvauskeikka, kaikkii ei välttämättä ehdi paneutua samanlaisella luovuudella. Elokuvaohjaaja voi tehdä yhden elokuvan vuodessa halutessaan, mutta se on hyvin harvinaista tuotantokustannuksien sekä työmäärän vuoksi. Yleisempää on ohjata elokuva kahden, kolmen tai useamman vuoden välein.

Lehtikuvaajan työn sirpaleisuuden vuoksi Sontagin (1977, 134–135) kritiikki on aiheellista. On totta, ettei kuvajournalistin *oeuvre* eli hänen uransa aikana ottamien kuvien muodostama kokonaisuus ole yhtä eheä, kuin esimerkiksi elokuvaohjaajan ja sen vuoksi saman lehtikuvaajan kaikkia kuvia on vaikea jäljittää yhden kuvaajan tekemiksi. Toisaalta kuva-analyysini osoitti, että huolimatta eri ajanjaksoista ja teemoista, Heikura onnistui ylläpitämään ja vahvistamaan käsialaansa. Omaksumalla tietyt visuaaliset ominaisuudet Heikura onnistui näin luomaan jatkuvuutta työlleen, sillä suurimmasta osasta hänen kuvistaan voi tunnistaa hänen kädenjälkensä.

Nähdäkseni Heikuran lehtikuvaaja uran aikana ottamat kuvat kumoavat Sontagin (1977, 133–134) väitteen siitä, että journalististen kuvien voima piilee todellisuuden tallentamisessa enemmän kuin tekijän taiteellisten näkemysten heijastamisessa. Haastattelussaan Heikura korosti todellisten tilanteiden tärkeyttä, mutta samalla piti myös kuvaajan omaa näkemystä ja tulkintaa yhtä keskeisinä elementteinä valokuvaukselle. Myös auteur-teoreetikot puhuivat persoonallisen kuvaustyylin puolesta, koska he kokivat, että käsiala on yhtä tärkeä kuin sisältö (Fabe 2004, 126–127). Heikura lähestyi kuvausaiheitaan aihe ja sisältö edellä, mutta samalla pyrki siihen, ettei hänen kädenjälkensä jää kuvan informaation jalkoihin. Heikura piti yhtä tärkeinä niin kuvaustilanteiden todellisuutta kuin kuviin sisällettyä omaa näkemystä. Uskoakseni Heikuran kuvien voima piilee juuri siinä.

Yhtenä auteur-teorian lähtökohtana oli pyrkimys yksilön ilmaisunvapauteen. Tärkeää ei ollut vain

persoonallisuus, vaan yksilön kyky ilmaista persoonallista omaa maailmasuhdettaan eli sitä, kuinka kokee ja näkee maailman omista lähtökohdistaa (Railo 2000, 6-8). Mielestäni juuri tämä Heikuran näkemys maailmasta korostuu hänen kuvissaan ainutlaatuisella tavalla. Ympäröivän todellisuuden lisäksi ne heijastavat Heikuran kokemaa tunnetilaa kuvaushetkellä ja vaikuttavat sitä kautta myös lukijan tunteisiin.

Haastattelututkimuksen tulokset osoittavat, että työskennellessään Helsingin Sanomissa, Heikura pyrki pitämään kontrollin omasta työstään siinä määrin kuin pystyi. Aivan uransa alkutaipaleella hänellä ei tietysti ollut yhtä itsevarmaa ja kontrolloivaa otetta työstään kuten ei myöskään vahvaa, tunnistettavaa käsialaa. HS-työympäristön tullessa tutummaksi muuttuivat hänen työtapansa tinkimättömämmiksi. Vaikka hän karttoi palavereja, kehitti yhden kuvan -tekniikan ja kuvasi mieluiten juttukeikalla yksin, oli hän kuitenkin lopulta osa suurempaa tiimiä. Etenkin lehden taittamisvaiheessa korostuu työn kollektiivinen luonne, ja viimeistään toimitussihteerin kanssa Heikura teki ajoittain hyvinkin tiivistä yhteistyötä. Kuvaustilanteessa vaikuttivat ainakin jossain määrin myös toimituksen toiveet. Toimitussihteeristä riippuen joutui hän myös välillä taipumaan yhden kuvan -tekniikan suhteen. Haastatteluista kävi ilmi, että Virralle riitti yksi kuva, mutta Salmi vaati Heikuralta useampia kuvavaihtoehtoja. Se, miten paljon Heikura pystyi vaikuttamaan lopulliseen lehteen julkaistavan kuvan valintaan, oli viimekädessä kiinni hänen työtovereistaan sekä heidän välisistä henkilökemioistaan.

Cahierslaisten alunperin kehittämä auteur-teoria tavoitteli täyttä itseilmaisun vapautta ja yksilön autonomiaa, mutta Hollywoodissa teorian vaatimukset mahdollisille auteur-ohjaajille lieventyivät. Auteur-teoreetikkoja ei haitannut, että Hollywood-ohjaajat olivat osa suurta kaupallista studiojärjestelmää, vaan heille riitti, että ohjaajat onnistuivat jättämään elokuviinsa kädenjälkensä. (Toiviainen 1995, 24.) Työskennellessään Helsingin Sanomissa tämä lievempi näkemys auteur-

teoriasta sopii kuvaamaan myös Heikuraa auteurina paremmin. Kollektiivisessä työympäristössä Heikuralla oli valtaa tehdä itsenäisiä päätöksiä rajoitetusti, mutta hän käytti sen minkä pystyi. Hänen tapansa kuvata ja kuvien jälkikäsitteily olivat kuvajournalistisia työskentelyvaihteita, joissa Heikura pystyi tekemään omat luovat ratkaisunsa. Nähdäkseni Heikurasta kasvoi siis HS-uran aikana auteur 1950-luvun Hollywood ohjaajien tavoin, sillä vaikka hänelle muodostui oma vahva käsiala ja systemaattiset työskentelytavat, joutui hän kuitenkin työskentelemään Helsingin Sanomien konventioiden mukaisesti.

Niin Heikuran omat kuin Helsingin Sanomienkin ambitiot edesauttoivat Heikuran käsialan muotoutumista sekä hänen tietään auteuriksi. Hän oli myös sinnikäs ja periksiantamaton kuvajournalisti, jolla oli vankka luottamus omaan systemaattiseen kuvaustyyliin. Hän tunsu myös suurta ammattitilpeyttä ja piti omaa tulkintaa ja kädenjälkeä lehtikuvaajan elintärkeinä ominaisuuksina. Huomioimatta ei voi myöskään jättää elokuvausopintojen vaikutusta Heikuran tapaan havainnoida ja kuvata ympäröivää maailmaa kuvaustilanteissa. Maininnan ansaitsevat elokuva-arkisto ja eritoten film noir -elokuvat, joiden tummansävyinen valaisu jäi Heikuran alitajuntaan ja vaikutti kiistämättä hänen käsialansa muodostumiseen.

Toisaalta Helsingin Sanomat myös osaltaan auttoi Heikuran auteur-aseman syntymistä tilaamalla ja hyödyntämällä hänen tyyliään osana lehden markkinointistrategiaa. Tärkeäksi tekijäksi Heikuran uralle osoittautui myös yhteistyö, vaikka se hänen kohdallaan rajoittuikin pääasiallisesti toimitussihteerien kanssa työskentelyyn. Viimeisenä, muttei vähäisempänä on huomioitava aikajana, jolle Heikuran HS-ura ulottuu. Heikura pääsi työskentelemään Helsingin Sanomilla ns. lehden ”kulta-aikaan” aina 1980-luvulta 2000-luvun alkuun asti. Kulta-aikaan viittasivat puheissaan niin Heikura kuin Virtakin. Vielä 1970-luvulla lehdenteko oli tekstipainotteista, mutta 1980-luvulla kuvan arvo nousi. Silloin mentiin lehden visuaalisuus edellä ja pyrkimys oli aina parhaaseen

mahdolliseen kuvaan. Kuvauskeikkoja Helsingin Sanomien kuvaajilla oli keskimäärin 2–3 päivässä ja joskus Heikura saattoi päivän aikana keskittyä vain yhteen kuvausaiheeseen. Heikuran ura siis sijoittuu otolliseen aikakauteen niin lehtikuvan arvostusta kuin lehden resurssejakin ajatellen.

Mather (2013, 269) korostaa tutkimuksensa lopussa, kuinka tulevaisuuden tekijyystutkimuksessa tulisi ottaa huomioon kaikki historialliset, sosiaaliset sekä kulttuuriset osatekijät, jotka ovat osaltansa vaikuttaneet tekijän työhön ja uran kehittymiseen. Oma tekijyystutkimukseni kulkee auterismin ja tuotannon sosiologian välimaastossa. Koska primaariaineistonani olivat Heikuran lehtikuvat, on tutkimukseni pääpaino kuva-analyysissa. Auteur-teoria tarjosi hedelmällisen välineistön tutkia Heikuran käsialan yksityiskohtaista muotoutumista *mise-en-shot* ja *mise-en-scène* käsitteiden avulla.

Sekundaariaineistonani minulla olivat tutkimushaastattelut, joissa lähtökohtanani oli selvittää Heikuran käsialaan vaikuttaneita ulkoisia tekijöitä, Heikuran ja Helsingin Sanomien taittajien työskentelytapoja sekä heidän välistään yhteistyötä. Vaikka pyrin myös kuva-analyysissa huomioimaan kollektiivisen tekijyyden käsitteen, etenkin kuvien taittoa tarkastellessa, tuntumani on, että yleisesti ottaen tuotannon sosiologinen tutkimusote jää tutkielmassani auteurismin varjoon. Jatkotutkimuksen paikka olisikin laajemmassa tuotannon sosiologisessa tekijyystutkimuksessa, jota nyt siis vain raapaisin tutkimushaastatteluiden yhteydessä. Kiintoisaa olisi keskittyä tutkimaan vielä syvemmin, millaista paljon glorifoidun Helsingin Sanomien kulta-ajan toimituskulttuuri oikein oli ja kuinka se vaikutti kuvajournalistien urakehitykseen, oman käsialan sekä kuvaaja-identiteetin syntyyn.

Samalla olisi ajankohtaista tarkastella kuvajournalistin profession muutosta alan digitalisoitumisen, kaupallistumisen sekä viihteellistymisen myötä. Lehtikuvan tulevaisuus näyttää usein synkältä sekä

alan ammattilaisten että tulevien, ammattiin opiskelevien kuvajournalistien mielissä. Alan ei vain sanota, mutta koetaan olevan murrosvaiheessa. Kilpailun kiihtyessä ja päivittäisen kuvavirran kasvaessa yksilöllisellä tekijyydellä on yhä enemmän merkitystä. Kuvaaja erottuu muiden joukosta omalla kädenjäljellään. Haasteita luovat tietysti työolosuhteet, mutta todellinen yksilöllisen tekijyyden haaste on siinä, ettei kädenjäljen tulisi olla pelkkä tyyllinen ominaisuus, vaan parhaimmillaan se vahvistaa valokuvaajan näkemystä ja tunnetta sen hetkisestä vallitsevasta todellisuudesta.

Lähteet

Barthes, Roland. 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Bennett, Andrew. 2005. *The Author*. New York: Routledge.

Buckland, Warren. 2003. *Film Studies*. London: Hodder Headline.

Buckland, Warren. 2002. Mise-en-scène criticism and statistical style analysis. Teoksessa: Thomas Elsaesser & Warren Buckland (toim.) *Studying Contemporary American Film. A Guide to Analysis*. New York: Oxford University Press Inc.

Caldwell, John Thornton. 1995. *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American television*. New Jersey: Rutgers University Press.

Caughie, John. 1981. *Theories of Authorship: A Reader*. London: BFI.

Elovirta, Arja & Lukkarinen, Ville (toim.). 1998. *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Eskelinen, Sanna. 2008. *Pauli Laalon Saana. Valokuvaaja Pauli Laalon kuvaajaidentiteetti Saana-kuvien perusteella 1960-luvulta 1970-luvulle*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha. 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Foucault, Michel. 2006. *Mikä tekijä on?* Suom. Lehtinen, Markku. Nuori Voima 01/2006.

Fabe, Marilyn. 2004. *Closely watched films: an introduction to the art of narrative film technique*. California: University of California Press.

Fiske, John. 1992. *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimukseen*. Toim. ja suom. Veikko Pietilä, Risto Suikkanen ja Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

Heikura, Hannes. 2008. *Photographs*. Helsinki: Musta Taide.

Heikura, Hannes. 2011. *Dark Zone*. Helsinki: Musta Taide.

Heikura, Hannes. 2013. *We Walk Alone*. Helsinki: Musta Taide.

Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 2011. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

Kaarto, Tomi. 1998. *Tekijän syntymä: Michel Foucault'n arkeologian kauden ja Mihail Bahtinin kirjailijakäsitys*. Turku:

Koljonen, Kari. 2013. *Kriisi journalismissa. Kansakunnan katastrofit ja muuttuva professio*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Kukkonen, Jukka. 2008. Teoksessa *Hannes Heikura: Photographs*. Helsinki: Musta Taide.

Kurikka, Kaisa. 2006. *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. Vaajakoski: Gummerus Kirjapaino Oy.

Mast, Gerald & Cohen, Marshall (toim.). 1985. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press.

Mather, Philippe. 2013. Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film. Chicago: The University of Chicago Press.

Mäenpää, Jenni. 2006. *Kuvan tekijät – Kuvajournalistiset käytännöt ja työprosessi sanomalehti Pohjalaisessa*. Tampere: Tampereen yliopisto.

Pentikäinen, Johanna. 2008. Valokuva ja tekijyys. Teoksessa: Albrecht Kristoffer & Pentikäinen Johanna (toim.) *Kuva ja konteksti*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Railo, Tuula Anneli. 2000. *Tekijän problematiikka: ohjaaja elokuvan tekijänä ranskalaisessa auteurpolitiikassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

- Rantanen, Lasse.** 2007. *Visuaalisen journalismin keittokirja: Mistä on hyvät lehdet tehty?* Helsinki: Libris Oy.
- Sann, Vanna.** 2007. *Authorship in Transnational Cinema: Pedro Almodovar, Wong Kar-Wai, and The Star-Auteur.* Georgetown: Georgetown University.
- Seppänen, Janne.** 2002. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa.* Tampere: Vastapaino.
- Seppänen, Janne.** 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle.* Tampere: Vastapaino.
- Sontag, Susan.** 1977. *On Photography.* London: Lane.
- Sontag, Susan.** 1977. *Valokuvauksesta.* Helsinki: Love-kirjat.
- Staiger, Janet.** 2003. *Authorship Approaches.* Teoksessa David Gerstner & Janet Staiger (toim.) *Authorship and Film.* New York: Routledge.
- Toiviainen, Sakari.** 1995. *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö.* Helsinki: Painatuskeskus.
- Vanhanen, Hannu.** 1994. *Kuvan journalismi.* Forssa: Forssan kirjapaino Oy.
- Virkkunen, Janne.** 2013. *Päivälehdien mies.* Helsinki: WSOY.

LIITE 1

KUVA 1. HS 24.6.1984



KUVA 2. HS 20.7.1984



KUVA 3. HS 17.8.1984



KUVA 4. HS 28.7.1984



LIITE 2

KUVA 5. HS 16.6.1984



KUVA 6. HS 8.6.1984



LIITE 3

KUVA 7. HS 15.7.1985



KUVA 8. HS 25.8.1985

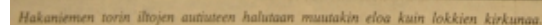


KUVA 9. HS 8.8.1985



KUVA 10. HS 31.8.1985





LIITE 5

KUVA 13. HS 29.8.1990



KUVA 14. HS 1.9.1990



KUVA 15. HS 14.8.1994



KUVA 16. HS 9.8.1994 & KUVA 17. HS 14.8.1994



LIITE 6

KUVA 18. HS 30.5.1993



KUVA 19. HS 16.5.1993



KUVA 20. HS 16.5.1993





KUVA 23. HS 18.4.1995



KUVA 24. HS 30.4.1995



KUVA 25. HS 16.5.1995





[illegible][illegible]

HELSINGIN SANOMAT

Maanantai 10. heinäkuuta 1996

Sivu 1
A

Maanantai Ilja Tuomioinen (vasemmalla) kylvää kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Peltoja metsälle pikavauhtia

Metsätystuen todennäköinen loppuminen kiihdyttää kesantojen istutusta

PELLONVALTAUS
Metsästäminen on ollut Suomessa pitkään tärkeä osa maataloutta. Nyt metsästäminen on kuitenkin muuttanut muotoaan. Metsästäminen on nykyään enimmäkseen metsäntaloutta, joka on erittäin tärkeä osa maataloutta.

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Metsästäminen on ollut Suomessa pitkään tärkeä osa maataloutta. Nyt metsästäminen on kuitenkin muuttanut muotoaan. Metsästäminen on nykyään enimmäkseen metsäntaloutta, joka on erittäin tärkeä osa maataloutta.

Metsästäminen on ollut Suomessa pitkään tärkeä osa maataloutta. Nyt metsästäminen on kuitenkin muuttanut muotoaan. Metsästäminen on nykyään enimmäkseen metsäntaloutta, joka on erittäin tärkeä osa maataloutta.

Metsästäminen on ollut Suomessa pitkään tärkeä osa maataloutta. Nyt metsästäminen on kuitenkin muuttanut muotoaan. Metsästäminen on nykyään enimmäkseen metsäntaloutta, joka on erittäin tärkeä osa maataloutta.

Sivu C 8

Maanantai Ilja Tuomioinen (vasemmalla) kylvää kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

EU käy kädenvääntöä geeniruuan merkinnöistä

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Tuomio-kirkon pääristin kultaus valmistuu

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 8

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Jyrki Järvelahdon huikea ajo piti yleisön pihdeissään Sörnäisissä

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu D 1 ja D 2

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Ikkivihreä Iggy Pop uhkui energiaa Provinssirockissa

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

MAAILMAN

Venäjällä lausutut sotatyytöt Tšetšeniasta

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

Tuoma karkasi liikenteen Porin radalla

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

Norrbäck jatkaa reilleen Ilkka juhleissa

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

Työttömät pitkäänkin kutsuivat

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

EU alkua karkaa geenipuhdoksen kylväjäseppä

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

Tuoma karkasi liikenteen Porin radalla

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

Norrbäck jatkaa reilleen Ilkka juhleissa

Maanantai Ilja Tuomioinen on kylvetty kauraa peltoonsa. Oikealla Pekka Poppi Tuomioisen vanha pelto on kylvetty.

Sivu C 1

KUVA 31. HS 11.6.1995

[illegible]

KUVA 36. HS 8.8.2005



KUVA 37. HS 9.8.2005



KUVA 38. HS 11.8.2005



LIITE 13

KUVA 39. HS 4.5.2005



KUVA 40. HS 11.5.2005



KUVA 41. HS 1.5.2010



KUVA 42. HS 4.5.2010

